الموسيقى في الحضارة الغربية

من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس (النهضة)

تأليف : بول هنرى لانج

ترجمة : د. أحمد حمدى محمود

مراجعة : د. حسين فوزى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

المكتبة العربية

الموسيقى فى الحضارة الغربية

من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس (النهضة)

الموسيقى فى الحضارة الغربية

من عصر اليونانيين حتى عصر الرينيسانس (النهضة)

تأليف : بول هنرى لانج

ترجمة : د . أحمد حمدى محمود

مراجعة : د . حسين فوزى

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٥

الاخراج الفنى : البير جورجى

مقدمة المترجم

حالت غيبة أستاذى الدكتور حسين فوزى بفرنسا اثناء طبع هذا الكتاب دون قيامه بكتابة مقدمته ، كما اعتاد فى الجزءين السابقين ٠

ولما كان الكتاب قد شارف على الانتهاء بجميع اجزائه ، لذا بادرت بكتابة هذه المقدمة ورايت الفرصة سانحة للتحدث عن الدور العظيم الذى اضطلع به أستاذى اولا – للحصول على موافقة المسئولين عن نشر هذا السفر العظيم ٠ ثانيا – لمراجعته الدقيقة للنص ، وحرصه على كتابته فى أسلوب ادبى بليغ ، يتفوق على الأصل الانجليزى ، الذى كتبه عالم موسيقولوجى مجرى – امريكى باسلوب لم يرضى عنه الدكتور فوزى ٠ الأديب دائما فى كل ما يكتب ، ومهما اختلف الموضوع ٠

وقد نشر الكتاب وفقا لمخطط متفق عليه بحيث يظهر الجزءان اللذان يهمان المستمع قبل الجزء الذى يتضمن معلومات تاريخية تفيد القارىء الذى يرغب الاحاطة بتاريخ الموسيقى فى جملتها وكذلك الباحث والمتخصص فظهر اولا :

(١٩٨١) الجزء المسمى «من عصر الباروك الى العصر الكلاسيكى» وتلاه الجزء الثانى (١٩٧٤) تحت عنوان « من بيتهوفن الى اوائل القرن العشرين » ٠

واخيرا يجىء هذا الجزء الأخير تحت عنوان « من اليونانيين الى عصر الرينسانس (النهضة) » ٠ ولن يتعذر على القارىء ترتيب الأجزاء وفقا لترتيبها الزمنى الأصلى فالكتاب الأخير هو اول الأجزاء ٠ اما الكتاب الاول فى الصدور فيعد الجزء الأوسط منه ٠ وبذلك يكتمل نشر هذا التاريخ العظيم للموسيقى الذى اعتبره النقاد اوفى ما كتب عن تاريخ الموسيقى العالمية ٠ ونأمل أن ينشر فى طبعته التالية بترتيبه الأصلى اذا قدر له أن يعاد طبعه ٠

وتبقى بعد ذلك الموسيقى المعاصرة ، اى ابتداء من الحرب العالمية الأولى، وقد تجنب المؤلف الحديث عنها ٠ فوفقا للأصول العلمية، فان هذه الفترة لا تعد تاريخا بالمعنى الصحيح ، ومازال من الصعب الحكم عليها ، لأنها مازالت فى دور التكوين ٠ وكم نتمنى أن يقوم احد ابنائنا باتمام مهمتنا بترجمة افضل مراجعها ، او بتاليف تاريخ جديد كامل للموسيقى يضارع ما كتبه بول هنرى لانج ٠

وفى النهاية ، يسعدنى أن أشيد بدور من أيدوا بالقول والفعل نشر هذا الكتاب ، وذللوا كل العقبات التى اعترضت ظهوره ، وفى مقدمتهم الدكتور ثروت عكاشة ، والمرحوم يوسف السباعى ، والاستاذة الدكتورة سمهير القلماوى ٠ فهم جميعا جديرون بكل تقدير لرعايتهم نشر هذا الكتاب الذى نرجو أن يكون اضافة حقيقية « للمكتبة العربية » ، التى يشرف بالانتساب اليها ٠

اشـــادة وتقـــدير

اتقدم هنا بآيات الشكر والعرفان الى زملائى بقســم الموسيقى فى جامعة كولمبيا ، لاهتمامهم الأخوى بهذا الكتاب ومؤازرتهم له ، ولما تكبدوه من مشقة فى تقديم العون لمؤلفه . وانا مدين بوجه خاص للدكاترة : اريك هيرتســمان وميرون شافر والمستر ريشارد انجيل ، امناء مكتبة الجامعة ، الذين أبدوا على الدوام استعدادا للمساعدة . واتقدم بالشكر أيضا لهيرتر نورتون والاســتاذ موسى هاداس لترجمتهما الأمينة لأبيات الشعر ، وللاستاذ أوستن ايفانس ووليم وينسمور ومايز شابيرو ، وايفرارد آيجون ، لنصائحهم الغالية وللمس جرتروود نورمان والدكتور والتر ايسمين لخدماتهما المختلفة ، ولمجلتى الموسيقى الفصلية (وللمستر شيرمر بوجه خاص) وكوليمبيا الفصلية ، لسماحهما بالاقتباس من مقالاتى التى نشــرتها هاتان المجلتان ، ولمتحف الفن (المتروبوليتان) بمدينة نيويورك ، ولدوراند ربول من مدينة نيويورك ، لسماحهما باســتنساخ بعض مقتنياتهما ، وللمستر هوارد كاننجهام ، والمس بربارة لويس والمس جاســتين نيشيه لمساعدتهن فى اعداد مخطوطة الكتاب ، ولجميع المنتمين الى « نورتون وشركاه » لما ابدوه من عطف وعدم انقطاعهم عن تقديم العون .

بول هنرى لانج

مقـــدمة

كل حضارة خلاصة جامعة لمحاولات غزو الانسان للحياة . والفن هو قمة علامات هذا الغزو . فهو أسمى « وحدة » استطاع الانسان تحقيقها . على أن روح العصر لا تنعكس على الفنون وحدها ، ولكنها تنعكس على شتى محاولات الانسان من اللاهوت الى الهندسة . ولا يعنى هذا التسليم بوجود روح مطردة للعصر ، يعبر عنها فى صورة واحدة لا تتغير ، فى أى نوع من أنواع الفن ، وتنقل لنا نفس المضمون ونفس المعنى . والأصح اننا نعثر على بغيتنا فى جملة معانى الفنون المختلفة . فنحن واذا نظرنا اليها مجتمعة فسوف نرى انها تؤلف ماهية الروح الفنية للعصر .

تعتمد النظرة الفنية وصور التعبير على الزمان والمــكان وروح الفنان . ومن واجب المؤرخ الاحاطة بهذه الجوانب التى تفصل بيننا وبين العمل الفنى . فى الماضى ظن من يكتبون عن الموسيقى أنه من المستطاع تفســير ما انجزه الموسيقى بالرجوع الى القوالب التى ارتقى بها ، معتقدين نفس اعتقاد بعض نقاد الفن «بعدم وجود اختلاف من حيث القيمة الفنية بين صور جيدة لخضرة والمادونا مصورة باتقان » . وبعد أن تذبذب البندول واتجه الى الطرف المقابل ، اصبح ينظر الى كل شىء من الزاوية النفسية والحياة الشخصية . واستبعدت المعايير الجمالية ، واستعين بالنوادر و « التفسيرات » فى تقدير العمل الفنى ، على أن أى نظرة منصفة تتطلب حتما أحداث موازنة دائمة بين الطريقتين .

كل فنان عظيم جزء من زمانه ، وان كان يعمــل أيضــا على خلق هذا

« الزمان » لقد قلنا « الزمان » ، غير ان الزمان فى ذاته خاو ولا معنى له ، ما لم يدرك من خلال ظاهرة(*) · فالزمان يعبر عنه من خلال الحياة ، والحياة صراع وحركة من خلال زمان · وهكذا فمن غير المستطاع اطلاقا ان ينتج الزمان طرازا واحدا وحسب · وربما ساد فرد من الأفراد جيله ، ولكننا اذا قصرنا اهتمامنا على اية شخصية بارزة واحدة ، فاننا قد نفشل فى ادراك أهمية الحقبة بأسرها · واذا عنينا بفحص الأفراد وتتبع تطوراتهم دون مراعاة لوجود غاية أعظم من ذلك ، سيتعرض للخطر فهمنا لتطور أى فن · لقد كان « فاجنر » فى العشرين من عمره ، أو يكاد ، عندما مات « جوته » · وكان يوهان سبستيان باخ يكتب وصيته الأخيرة فى البوليفونية(*) ، عندما فتحت الاوبرا الهزلية لبيرجوليزى آفاقا جديدة للموسيقى · وحلق بيتهوفن ، وبلغ فى الفن قمة المعمار السمفونى الكلاسيكى عندما كان فيبر يستهل رومانتيكية الغابة الالمانية ويوحى بالجو العجيب للقصة الليلية المخيفة · كان بيتهوفن وشوبرت وفيبر يحيون معا فى الربع الأول من القرن التاسع عشر · ولقد اعتدنا الجمع بين بيتهوفن وهايدن وموتسارت ، وتسمية هذا الثلاثى الذى تختلف شخصياته الفنية اختلافا بعيدا « بالمدرسة الفيناوية » · ونحن اذا استبعدنا بيتهوفن جانبا ، يمكننا حينئذ وصف الاثنين الباقيين « بالرومانتكيين » ، مع مراعاة ان احدهما مات قبل بيتهوفن بسنة ، والآخر بعده بسنة ·

يشترك فى صنع كل حقبة من الزمان ثلاثة عناصر : الماضى المحتضر والحاضر المزدهر ، والمستقبل المبشر · ولو اكتفينا بالتركيز على عنصر واحد فاننا لن نهتدى الى غايتنا · وبالرغم من اننا قد نستطيع تحديد خط التقدم من ناحية الصناعة الموسيقية ، الا اننا سنعجز عن الحصول على صورة كاملة له لأننا قد تجاهلنا الفكرة الكامنة فى العصر ، وعلى هذا يغدو من الخطأ الكبير الحكم على النصف الثانى من القرن الثامن عشر — تبعا لصورته المنعكسة فى التدهور المعنوى للروكوكو فحسب ، لقد كانت قمة فكر هذا العصر العظيم ظهور علوم الجمال والطبيعة كفرعين مستقلين للمعرفة ، وكذلك الفلسفة السياسية للتنوير ، بالاضافة الى رجال من أمثال كلوبشتوك ولسنج وهردر والانسكلوبيديين الفرنسيين وبيرك وكانط وجوته · وما يهمنا اكثر من كل ذلك لفيف من الموسيقيين العظام كابناء باخ و « هاسة » و « جرترى » ومونستبه ويوميللى وبيتشينى وجلوك وهايدن وموتسارت ، مع الاكتفاء بذكر هذا النفر القليل من بين العدد الوفير من الموسيقيين · ونكرر القول بعدم امكان الاستغناء

(★) فكرة فلسفية معروفة لكانط (المترجم) ·

(★) فن الفوجة (المراجـع) ·

عن معرفة بيئات بعض هؤلاء الموسيقيين عند التحدث عن قوالب صوناتاتهم أو توزيعهم الاوركسترالى ، فلن يكفى أى مقدار من تحليل الصنعة والحرفية لتفسير نظرة المدرسة الكلاسيكية الى الاوبرا والسيمفونية ، ما لم نمر بالرحاب الممتدة لعصر التنوير و « الانتفاضة العاصفة » Sturm und Drang فاذا اعتمدنا على ذلك سيتيسر لنا اكتشاف نقطة بدء الكلاسيكية ومعرفة سر وكيفية تحول نسيج « الستيل جالان » الفسيفسائى المنمنم الحساس الى الكلاسيكية بمنطقها المعمارى وروحها الدرامية ·

واذا كنا على هذا النحو من سوء الاستعداد بالنسبة لموسيقى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فما بالك بما سنصادفه اذا اتجهنا الى عصور اكثر من ذلك توغلا فى القدم ؟ ربما قنع البعض بتسمية هذه القرون عصورا تمهيدية لفن الموسيقى الآتى بسبب افتتانهم بلوحات الأساطير القدامى ، واعجابهم بالاحجار المثيرة للحيرة والذهول فى كاتدرائيات العصور الوسطى عند تأملها وقراءتهم لروايات اريسطوفان وشكسبير وهم يشعرون بالنشوة التى لا يثيرها الا كل فن عظيم · فمن الاباطيل العميقة الغور ، الاعتقاد بان الموسيقى قد تأخرت فى بلوغ سن الرشد ، وانها قد تأخرت عن باقى الفنون بقرون طويلة · فمازالت موسيقى القرون السابقة للقرن الثامن عشر ، والمسماة بالموسيقى العتيقة ، أو موسيقى ما قبل باخ ، غارقة فى الظلمات · ولم يتم « اعادة اكتشاف » هذه الموسيقى الا فى القرن التاسع عشر · وسبب ذلك أن موسيقى القرون الوسطى والنهضة والباروك لم تعد فنا حيا ، بعد اختفاء تراثها وعدم بقاء اكثر من عينات منها · ولعل أفضل ما يصور هذه الحالة هو ظهور عرض مندلسون لموسيقى الآلام تبعا للقديس متى لباخ (١٨٢٦) بمثابة وحى هبط من السماء وبدأ بعده احياء حق لفن باخ · لم يكن قد مر على وفاة الاستاذ العظيم اكثر من تسعة وسبعين سنة عند اعادة احياء عمله فى برلين فى هذا الحفل الخالد فكيف اذن نتوقع الاستمرار فى الحياة لموسيقى من عهد « بيد » أو « دانتى » أو « ميكل انجلو » ، مع امكان الاستمتاع بها ؟ · لقد اكتشفت الرومانتيكية الموسيقى القديمة ، لأن الولع بالقدم كان من أهم أسسها وصفاتها · ولكن بينما استطاع الشعر والتصوير فى العصور الوسطى وعصر النهضة ، الاشعاع فى بدايتهما ، بالاضافة الى ما انعكس عليهما من توقد الحماس الرومانتيكى الذى اعادهما مرة أخرى للحياة ، وقف القرن التاسع عشر مبهوتا ، بل ربما شعر بتباعد غريب بينه وبين الموسيقى التى اكتشفها ·

ان ما نتأثر به فى موسيقى القبائل البدائية أو الشعوب الشرقية النائية ، هو ما فى الحانها وايقاعاتها مما لم نتعود عليه · ونحن نعترف بهذه الغرابة

exotic · وفى هذا الوصف
عندما نصف هذه الموسيقى بالابتعاد عن المألوف · وتتأثر الاغلبية
ـ فيما يبدو ـ تعريف وتوضيح لطابع مثل هذه الموسيقى · تأثر مماثلا
العظمى من الناس ـ بل وكثيرون من الموسيقيين المتمرسين ـ تأثر مماثلا
بموسيقى العصور الوسطى ، ولكن لما كان من المتعذر استعمال نفس اللفظ :
للدلالة على فن عاصر فى ظهوره الكاتدرائيات العظمى ، لذا
exotic » للدلالة على فن عاصر · ليست آذاننا مدربة تدريبا حسنا مماثلا
فانه يسمى بالبدائى ، وغير الناضج · ليست آذاننا مدربة وأذواقنا ولذا فاننا نشعر
لأعيننا ، كما أن هناك قصورا فى معرفتنا الموسيقية وأذواقنا ولذا فاننا نشعر
بالضياع عندما نحاول التوفيق بين الموسيقى والفنون الأخرى فى القرون « السابقة
لباخ » · وعلى نقيض نظرتنا المهوشة البعيدة ، كان هناك استمتاع حق بالموسيقى
كما يتبين من كتابات الأدباء المعاصرين لهذه الموسيقى « البدائية » ونستطيع
ان نراها أيضا فى اللوحات العديدة التى تدور حول الموسيقى ، وكان هذا النوع
من اللوحات عند المصورين والنحاتين من الموضوعات المفضلة عندهم · واو
قرأنا الكلمات الملهمة التى قالها دانتى وشكسبير وميلتون وموليير عن الموسيقى ،
فاننا سندرك كم اخفقنا فى تكييف انفسنا مع موسيقى الماضى الرفيعة ، واننا قد
حرمنا انفسنا نتيجة اهمالنا من تراث هائل من الفن والمتعة ·

هنا تتقدم الموسيقولوجيا الحديثة لنجدتنا ، بتنقيبها عن موسيقى القرون
الغابرة ، وحلها لرموزها ، وتفسيرها ، وتيسير طبعها فى طبعات حديثة لجمهور
هذه الايام ، وابحاث الجيلين الماضيين ، أو الثلاثة الاجيال الماضية ، التى
نهض بها رهط من العلماء ، من المنجزات الشامخة الدالة على براعة بنى البشر
وعلمهم · ويدعونا واجبنا الى الاستفادة من ثمار كل هذه الجهود ، وادائها فى
خشوع النساك ، وجعلها غذاء روحيا لنا ·

عند كتابة هذا التاريخ الموسيقى ، قصدت مخاطبة عشاق الموسيقى الذين
يجمعون بين الاستمتاع بالفن وبين حب الاستطلاع لكل ما يشترك فى تكوين
عقولهم ، وعلى القارىء الا يتوقع كتابا فى الصنعة الموسيقية ، أو بحثا قائما
على تراجم الشخصيات ، لأن هذا الكتاب بمثابة بيان عن الدور الذى شاركت به
الموسيقى فى صنع الحضارة الغربية · والكتابة عن الفن ـ وعن الموسيقى بخاصة
ـ مهمة شاقة · فلابد أن تعتمد مثل هذه الكتابة على احداث موازنة بين الباحث
وآراء الفنان · ولقد حاولت الحيلولة دون تحول نفائس الفن البراقة العديدة
الجوانب الى مجردات نتيجة للبحث الدائب عن العوارض المصاحبة للوقائع
والمنجزات ، فسعيت للبحث وراء كل تفصيل من التفاصيل ، عن الروح الخلاقة
فى جملتها ، وهى تكافح من أجل الافصاح والتعبير · وبوسع الاحياء الذين
يحاولون النفاذ فى عقول كائنات غريبة عنهم ، بعيدة فى المكان والزمان ، العثور

على الخطوط الأساسية التى يتبعونها فى اعادة انشاء صورة الماضى ، فى أعماق
نفوسهم · ان هذا هو سر ما يحدثه الفهم التاريخى الحق من تأثير خصب على
الحاضر · ومهما ابتعد عنا موضوع بحثنا ، فان علينا استيعابه بطريقة ما
وعندما يولد التماثل الخفى لهذا العقل الغريب شرارة فى عقولنا ، حينئذ
وحينئذ فقط ، ستعود روح الماضى حية فعالة مرة أخرى ، لأنها تحمل شيئا ما
من روحنا ·

قال العلامة الالمانى الكسندر فون هومبولت (١٧٦٩ ـ ١٨٥٩) أعظم ممثل
للانسانية (الهيومانية) الجديدة « ينبغى ان تؤدى دراسة الكلاسيكيات من
اركيولوجية وفيلولوجية وتاريخية الى فهم الانسان القديم ، وحضارته » · هذه
هى القاعدة التى تسعى لتحقيقها كل الدراسات التاريخية عند كل انصار
« الهيومانية » · ويرتكز الاختلاف الوحيد بين انسانيتنا (هيومانيتنا) وانسانية
القدامى فى رحابة مجال أبحاثنا ، وقدرة الانسان الحديث على توجيه أشعة بحثه
فى أعماق بدت فيما مضى بلا قرار · اننا نبحث عن الكائن الانسانى فى وفرة
خلائقه الدائمة التجدد ، وان بدت بينها أوجه قرابة ، واشتراك فى بعض الجوانب،
لأننا نكتشف هذه الأيام صدى لكل نغم انبعث فى الماضى ·

الفصـــــل الأول

اليونـــان القديمـــة

الموسيقى وعبادة الجميل

اليونان القديمة هى اقدر الشعوب المتحضرة قاطبة فى ادراك الرابطة الوثيقة بين «الجميل» و «الخير» ، والشعور بها · وعبرت كلمة Kalokagathia عن معنى الوحدة بين الجمال والخير ، باعتبار : Kalos تعنى الجميل و agathos الخير · ويتبين من مجرد ترتيب هاتين الفكرتين افضلية « الجميل » وأولويته · والحق انه كثيرا ما تبعت القواعد الاخلاقية المبادىء الجمالية ، واعترفت بفضلها · ومن ناحية اخرى ، لقد دعت الصدارة التى احتلتها الفنون الى الاعجاب الشامل بها ، وتشجيع ممارساتها ·

نستطيع ان ندرك ادراكا واضحا هذا الافتتان بالجميل ، وسمو تقديره ، فى حالة اقترانه بروائع الأدب والفنون الجميلة · فبوسع القارىء الحديث الذى تتوافر له جملة تراجم جيدة الاعجاب بهوميروس وسوفوكليس على نحو مماثل للاعجاب الذى شعر به القدامى · ولم يتضاءل التقدير الذى أحس به الهيللنيون تجاه فن النحت عند فيدياس ، وبراكستيلس عبر العصور · ولكن نادرا ما يتوقف حتى اولئك الذين لا يقف تقديرهم لعبقرية اليونان عند حد ، لتأمل الموسيقى : الفن الذى يحتل مثل هذه المكانة المرموقة فى حياتنا الحديثة · اذ يبدو اليونانيون عند أغلبنا شعبا موهوبا من الشعراء والفلاسفة والمؤرخين والنحاتين والمعماريين · أما ما عندهم من موسيقيين ، فلا يخطرون لنا حتى على بال ·

ومن الغريب للغاية ، ان اليونانيين أنفسهم لم يعنوا كثيرا بعبقريتهم فى الفنون التشكيلية نفس عنايتهم بمنجزاتهم الموسيقية · فتكاد المراجع الكلاسيكية تخلو من أى اشارة الى النحت والعمارة ، بينما يغلب ذكر الموسيقى ، ولم يكن هناك الهة (موزات) للفنون التشكيلية · واذا نقبنا فى معرض الالهة عن رفيق « لابوللو موساجيت » يمثل الفنون الجميلة ، كان علينا ان نقنع بالاله الأعرج هفستوس ، اله النار والحدادة ، وسائر الحرف التى تعتمد على النار · ولم يزد هفيستوس فى الواقع عن صانع أسلحة لآلهة الأولمب ، وكان هدفا دائما

لسخريتهم · كانت الدولة اليونانية ، بما عرف عنها من احترام وتقدير كبير للموسيقى ، تتناول كل شئونها بأعلى قدر من الثقة والاطمئنان ، واعتبر تنظيم الافكار والمبادىء الموسيقية من المسائل التى تهم الدولة ·· كان دور الموسيقى فى المظاهر الفنية للحياة عظيما الى أبعد الحدود ، الى حد تسمية أى شخص مثقف مميز بالرجل الموسيقى ανηρ γοωοοχος · أما اللفظ التافه ανηρ αρονος فكان يدعى باللاموسيقى أو انسان بلا موسيقى ، وسماه بالبطل الغازى، واثنى الشاعر على عازف المزمار ميداس من أجريجنتوم ، كما كسب عازف الطرومبيتة هيرودوروس من ميجارا جائزة اوليمبيا عشر مرات · وتناول افلاطون — الذى اعتاد الزعم بضآلة حبه للفنون — الموسيقى بصورة ملحوظة فى كتاب « الجمهورية » ·

تجاوب اليونانيون بوصفهم شعبا من جنوب أوروبا ، سريع التأثر ، مع الخصائص الحسية للموسيقى · ففى روحهم تحيا نفسان : واحدة تسعى للوضوح والتعقل والاعتدال οοφοοοιη والأخرى تستهويهم الى الخيال والشهوة وعبادة ديونيزوس · ومن هنا تحمسوا للدعوة الى فكرة الاعتدال αυρoοοη بعد ان ادركوا مدى تأثرهم بما يقابلها · وانعكس التعارض بين الابولونى والديونيزى فى عالم الموسيقى ، وعاد الى الظهور نفس هذا التعارض بين الموسيقى الهادئة والشهوة العاصفة التى تثير المستمع وتهز جوارحه ، عندما ترددت صيحات الحرب ضد ريتشارد فاجنر · وشعر نيتشه ذاته بالتمزق بين الطرفين المتقابلين ، واستفاد من تجاربه فكتب « مولد المأساة من روح الموسيقى » ، وفى هذا الكتاب وضعت الموسيقى الابولونية والموسيقى الديونيزية كطرفين شديدى التباين ·

الموسيقى فى الاساطير والعصر الهوميرى

ابتدعت العبقرية اليونانية فى عصريها العظيمين نوعين من الموسيقى ، لكل منهما شخصيته الكاملة المستقلة · وارتقت بهاتين الموسيقتين قرونا طويلة ، ونقلتهما الى الاخلاف ، وأمدتهما بالقدرة على التوسع والانتشار · يطلق على هذين العصرين العظيمين عادة اسمى : الموسيقى اليونانية القديمة التى نكتفى بوصفها بالموسيقى اليونانية ، والموسيقى البيزنطية ، أو موسيقى العصور الوسطى · ومن المستطاع ادراك ما تفردت بانجازه العبقرية اليونانية فى تاريخ الموسيقى ، لو اننا تأملنا مدى التأثير الذى احدثه العصران ·

من غير الميسور لنا التفرقة فى عالمى الفنون والأدب بين اليونان المسيحية واليونان غير المسيحية ، لأننا نعرف ان اليونان المسيحية قد استوعبت تراث

حضارة اليونان السابقة للمسيحية · ولا يخلو مثل هذا الاعتقاد من أساس يرتكز اليه ، لأن ممارسات الحياة اليومية التى تمتد الى قرون طويلة لا تتغير على التو بمجرد ظهور فلسفة جديدة للحياة · نعم لقد مارس ابناء المسيحية اليونانية القديمة نفس الموسيقى التى كان يمارسها اخوانهم اليونانيون الاوائل · وتصور بردية اكتشفت فى « اكسيرنخوس » سنة ١٩٢٢ هذه النقطة تصويرا ممتازا · فهى تحتوى على ترتيل مسيحى من القرن الثالث ، ولكن تدوين نغماته الموسيقية وأوزانه ولحنه قد اتبع بكل دقة القواعد الكلاسيكية السابقة للمسيحية وسوف نرى كيف كشفت الموسيقى البيزنطية عن خصائص ترغمنا على اعتبارها فنا مستقلا ، وان كانت مرحلتا الموسيقى اليونانية قد اشتركتا فى أصول واحدة نجمع بينهما فى حالة النظر اليهما من بعيد تبعا لوجهة نظر القرن العشرين · فكلاهما يعتمد على الشعر ، ولا يمكن الفصل بينهما وبين عروض الكلمات ، ومن هنا كان تاريخ القوالب الموسيقية اليونانية متماثلا بأكبر قدر مع تاريخ الأدب اليونانى ، لأن الاثنين مرتبطان معا بوحدة لا تنفصم ، استمرت لا خلال العصر الكلاسيكى القديم فحسب ، بل واثناء العصور الوسطى · وعلى هذا يصح القول بأن هيمنة الميلودية فى كل من الموسيقى اليونانية والبيزنطية وعدم وجود البوليفونية ليسا ظاهرتين عرضيتين· وأخيرا فعلنا الا نتناسى اعتماد عالمى موسيقى اليونان آخر المطاف ، طيلة تاريخهما على حضارة الشرق ·

يضم العهد العظيم الأول من الموسيقى اليونانية عصرا قديما فيما قبل التاريخ ، وآخر داخل التاريخ ، استمر حتى القرن الرابع بعد الميلاد · وتعترض القرون الأثنى عشر التى تتألف منها هذه الحقبة صعوبات يكاد يتعذر تغلب المؤرخ عليها ، ولم يستطع مؤرخو الموسيقى تذليلها الا فى القرن الثامن عشر · فلقد ضل الباحثون فى ظلمات الوقائع والفروض ، فتعذر عليهم التعرف حتى على القرون الوسطى · وانتهت كل محاولات كتابة تاريخ الموسيقى عند كتابة ابحاث عن موسيقى القدامى مليئة بالحشو والاطناب ، على ان هؤلاء المؤرخين لم يتوافر لهم من الموسيقى الفعلية الا نزر يسير · وحتى فى يومنا هذا ، لم يتمكن البحث الأثرى ، رغم براعته ، من تزويدنا بأكثر من مقطوعات قليلة من الموسيقى المدونة على الطريقة اليونانية ، وأكثرها شذرات ، وكلها ترجع الى تاريخ متأخر نسبيا · أما آثارنا الأدبية والتصويرية والتشكيلية فمتعددة ، وتسمح لنا باستحضار صورة الحياة الموسيقية اليونانية ، والحكم عليها ·

ترتكن الموسيقى كباقى الفنون اليونانية على اسس نظرية وطيدة · وحثت اهميتها فى الحياة الفكرية اليونانية الفلاسفة على تخصيص دور بارز لها فى عالم الاخلاق · وفى القرن الرابع ق·م· تمت صياغة نظرية الموسيقى — كما

نعرفها الآن ـ بصـــورة محددة ٠ انه القرن العظيم الذى خلق فيه الاغريق العلم ٠ ولدينا فى اعمال ارسطوكسيوس من تارنتوم مذهب نظرى ، له وحدة رائعة ومنطق بارع ، امتد اثره حتى بلغ العالم الغربى الحديث ٠ ولو اننا تأملنا آثار الفنون التشكيلية والأدب والفلسفة بثرائها وسعة انتشارها ، لادركنا مدى حيرة الباحثين ، الذين يتحتم عليهم محاولة استخلاص صـــورة القرون العديدة التى انقضت قبل بلوغ الحضارة اليونانية الذروة فى القرنين الخامس والسادس ق٠م٠ من شذرات اعتمدت على التأملات اللاحقة لكاتب « احداث » من هذا العهد القديم مثل ارسطوكسيوس ٠ ولم تستطع النظرية الموســـيقية اليونانية تجاوز المنطق البناء الذى جاء به ارسطوكسيوس على الاطلاق ٠ ونظر اليه اولئك الذين جاءوا بعده ـ حتى بعد قرون طويلة ـ وكأنه معاصر لهم ٠ كما ان ممارسة الموسيقى ـ والتأليف والعزف والغناء والتعليم ـ لم تتفوق ـ كما يبدو ـ على واضع نظرياتها العظيم ، فهى لم تتغير تغيرا ملموسا بعد عهده ويزودنا العصر الهيللنستى فى موسيقاه « الحديثة » بالشذرات الكاملة الوحيدة من الموســـيقى اليونانية ، وان وجب النظر اليها بنظرة متحررة من اى ايمان بالأصول البيولوجية للتطور ، والأخذ بها على انها معـــايير تاريخية ٠ بعد العصر الهيللنستى ، لم ترتق الموســـيقى اليونانية كما انها لم تتدهور ايضا ٠ وكل ما هناك هو انها اتبعت اتجاهات فنية راســـخة يمكن ادراكها فى النحت والأدب ايضا ٠

ولقد اعتدنا فى حضارتنا الغربية الحديثة ادراك الفن الموسيقى بمعنيين : فنحن نتناوله باعتباره اما موسيقى جماهيرية اوشعبية ، او باعتباره موسيقى حضارة او موسيقى فنية ٠ وليس لدينا اية مادة متاحة تمكننا من اقامة هذه التفرقة فى الموسيقى اليونانية ٠ وتتحدث مصادرنا عن وجود اغانى مختلفة كانت تغنى فى الاحتفالات القروية او لتيسير الاعمال المعتمدة على الانواع المختلفة من الايقاع كدرس الحنطة او التجديف ، بل وهناك ابيات من الشعر يتبين من خصائصها الايقاعية انها كانت تغنى فى الأصل ، وان كنا لا نعرف الحانها ٠ ليس لدينا ايضا اى وثائق للدلالة على استعمال العناصر الفولكلورية فى الموسيقى الحضارية (او الفنية) : الاتجاه الذى انعش واعاد احياء موســـيقانا من عهد التروبادور الى سترافنسكى ، وما من شك فى ان مثل هذه الموسيقى قد وجدت، مثلما ظهر الشعر الجماهيرى او الشعبى قبل ظهور الشعر البطولى (الهكساميتر) لهوميروس بمكانته العالية ، على ان هذه الحقبة الكاملة من العالم القديم اشبه باطـــلال هائلة ، فيها جمال حتى بعد تداعيها ، واتصـــافها بعدم الاكتمـــال بالضـــرورة ٠ لهذا الســـبب ينبغى ان نقصـــر دراســـتنا على الموســـيقى الحضـــارية ٠

اهتم اليونانيون دائماً بتركيز فنهم والارتقاء به ٠ وليســـت الموسيقى باستثناء لهذه القاعدة ٠ فلقد عنى اليونانيون عناية فائقة بامكاناتها التقنية والنظرية ، وخصوا المخترعين بمكانة مميزة فى هذا المضمار ٠ وتحدث مؤرخوهم وفلاسفتهم عن أصل الموسيقى اليونانية وفقا لمعتقداتهم ٠ وكثيرا ما تتشابه هذه المعتقدات مع معتقداتنا ، ويرجع الاختلاف بيننا وبينهم ، الى ميلنا الى تركيز انتباهنا على الوقائع نتيجة لاحســـاسنا التاريخى القوى ، بينما اهتم اليونانيون بالأشخاص والشخصيات ٠ وترجع القائمة الطويلة من الموسيقيين الاسطوريين المذكورين فى كتاباتهم بداية الموســـيقى اليونانية الى عصـــور اسطورية ٠ وهكذا يكون اول مؤرخين ينبغى ان تعنى بهم من الالهة ٠ وبينما يكتفى الموسيقى المحدث الرصين بالقول بكل بساطة باعتماد طابع الموســـيقى اليونانية القديمة كلها على الكنـــارة ، ويعتبر هذه الآلة آلة قومية وطنية ، يروى اصحاب الحوليات اليونان نفس المعنى فى احدى حكاياتهم الآخاذة فى تاريخ الأدب ، ويقول انه بعد ان قتل الطفل هرمس سلحفاة شد على صـــدفتها أوتارا من مصارين احشاء ثيران مسروقة من اخيه ابوللو ، ثم سمح الولد الشقى لأخيه باستعمال اختراعه حتى يهدىء من ثورة غضبه ٠ ويفسر المؤرخ الحديث الجزء الأخير من القصة كدليل على ان عزف الكنارة كان جزءا لا يتجزأ من شعائر تقديس ابوللو ٠

الموسيقى فى كل اللغات ، كما يدل اسمها ، فن مستوحى من « الموزيا » Museae ٠ فى البداية كان عدد الموزيات اليونان ـ اللاتى اصبحن فيما بعد رعاة لكل فروع الفن ـ ثلاث ، تجسم فى اثنين منهن افكار مميزة لكل فن ودراسة ، وحملت الثالثة اسم غناء ٠ اول مكان اقمن فيه هو سهول بيريا (فى مقدونيا) عند ســـطح جبـــل اوليمب ، ومن هناك انتقلن الى جبل « هليكون واتخذت العقيدة الابولونية من جزيرة ديلوس مقرا لها ، وانتقلت بعدها الى دلفى فى ظل جبل البارناس ٠ وتوحى الأساطير بملامح الحياة الموسيقية الاولى لشبه الجزيرة اليونانية التى لم تتاثر باية مؤثرات اجنبية ٠ فهى تروى عجائب افعال الابطال والموهوبين بمواهب موسيقية الهية ، وكيف استطاع « امفيون » و « اورفيوس » قهر الحياة والموت اعتمادا على قوة فنهما ٠ واسم موزيوس ابن اورفيوس» فى ذاته يشهد بالعظمة، وكذلك اسم اوملبوس (ويعنى مجيدالغناء)، وترتبط هذه الاسماء باغلب قبائل الشـــمال القديمة ، التى اهلت من تراقيا وتساليا وبيوسيا ، وارتبطت ارتباطا وثيقا بموسيقى الكنارة ٠ ويمثل الاجزاء الوسطى من شبه الجزيرة اليونانية فى هذا الفن الاسطورى ايضا « فيلامون » و « تاميريس » و « ليتوس » ٠

حملت القبائل اليونانية اثناء تحركها الى الجنوب ، منذ حوالى الألف السنة قبل بدء تاريخنا الميلادى ، فنها القديم – الذى يمكن تتبع اثاره من احداث الهجرة المختلفة · فلقد هاجر الدوريون من الشمال ، وساروا جنوبا حتى بلغوا كريت ، وحلوا محل الحضارة «الايجية» ، التى يرجع عهدها الى الفى سنة ، وازدهرت حضارتهم هناك ، واستقر الايليون – وهم ايضا من الشمال فى الجزر الشرقية « لبحر ايجه » · ومن التحركات المماثلة فى اهميتها ، ما يدعى بالهجرة الايونية ، من الغرب الى الشرق ، وفيها انتقلت القبائل اليونانية الى الجزء الشرقى من شبه الجزيرة ، والى آسيا الصغرى · واحدثت هذه الهجرة تاثيرا هائلا على الفن اليونانى ، وبخاصة الشعر ، والموسيقى بوصفها مرتبطة به · ويعتقد تاريخيا ان هذه الطائفة الشرقية من اليونانيين هى التى وضعت أسس الشعر والموسيقى · وصحب يونانيو الغرب موسيقاهم والاتهم الموسيقية القومية معهم ، وان كانوا قد تاثروا بالمؤثرات الشرقية تاثيرا حاسما · وتروى الاساطير هذه الحكاية بطريقة شاعرية فتتحدث عن اورفيوس ، وكيف ألقى بكنارته التى طفت على سطح الماء حتى بلغت جزيرة ليسبوس ، ويستطيع المؤرخ الحديث أن يستخلص من جانب الخرافات الجميلة حقيقة هامة وهى اختراع آسيا الصغرى لآلة قومية اخرى هى « الاولوس » αὐλός او المزمار الغاب · ويقال ان « هياجنيس » و « مارسياس » هما صاحبا فضل اختراعها ، واساتذتها ومروجو الفن الذى ارتبط بالآلة الجديدة ، ونزح الاثنان من فريجيا وآسيا الصغرى · وعرفتنا الاساطير بعد ذلك بنشوب صراع بين المفتونين بالآلتين ، والظاهر ان الكنارة لم تلق انتصارا فى الشرق · وتمشيا مع الاساطير ، قيل بحدوث تبادل مؤثرات بين شبه الجزيرة وشاطىء آسيا · وذكرت المصادر اسم علمين ظهرا فى شبه الجزيرة ، احدهما « اولين » من « ليسيا » الذى ناصر موسيقى الكنارة ، والآخر هو اوليمبوس الفريجى الذى ناصر الاولوس · ويبين من هذه المعلومة بدء ظهور حركة فى اغلب العصور القديمة ادت الى تكامل ممارسة الموسيقى فى الشرق والغرب · ولا يستبعد ان يكون « اولين » و « اوليمبوس » شخصيتين تاريخيتين ، وان كنا مازلنا نفتقر الى اية دلائل ملموسة تثبت صدق هذه الحقيقة ·

الموسيقى موجودة فى صور العالم الفروسى لنبلاء آسيا الصغرى ، اى فى عالم الملاحم الهوميرية ، واول من نصادفهم من موسيقيين هم المنشدون الضريرون ، الذين تروى عن احزانهم الاف القصص · وبينما يقوم ديمودوكوس منشد هوميروس الكفيف بعفق أوتاره مترنما بحب ارسى لافروديت – ولا يبدو انه قد تعرض لغضب الآلهة فان فقد الشيخ تاميرس لبصره انما يرجع الى زهوه الذى ضايق الموزات ، وعوقب المغنى الكفيف « تيرسياس » بنفس

العقوبة ، لأنه كشف للناس عن اشياء ماكان ينبغى معرفتهم لها · ثمة مغنون آخرون عديدون ، قد اتصفوا بالوقاحة والتعالى ، وتحدوا الآلهة ، ولاقوا نفس المصير التعيس · فبعد أن اهتدى مارسياس الفريجى الى « ناى » « اثينا » الهمته الآلة الالهية الى درجة تحديه للاله ابوللو امير الكنارة ودعوته الى منازلته · وكسب ابوللو ، وسلخ مارسياس لصفاقته · وتحدى ميزينوس الهة البحر لمنافسته فى عزف الطرومبيت ، فخسر ، واغرقه « ترتيون » · وظهر بين هؤلاء الفنانين المتهورين فنان هادىء الطبع بدا كاستثناء واستحق الثناء : فسبوس ، الذى اتجه بعد مبارحته قصر اوديسوس الى « سيمرنا » (أزمير) حيث علم الموسيقى للشباب ، وهكذا اصبح اول ناشر للثقافة الموسيقية ·

الشعر والأغنية وموسيقى الالات

تزودنا نفائس هذا العصر الأدبية باول اشارات فعلية للممارسة الموسيقية ، من القرن التاسع ق·م· الى القرن السابع ق·م· ، وان وجب علينا التريث والتزام الحذر عند الحكم على هذه البينات · ولا تتحدث الملاحم عن موسيقى الكنارة الا فى معرض كلامها عن اليونانيين ، اما الاولوس ، فيجىء ذكرها عند الكلام عن الطرواديين وحلفائهم الآسيويين · والواقع انه من المستطاع تفسير ذلك على انه ضرب من الحرص القومى المحافظ على الوتيرة المالوفة ، وان صح اعتباره ايضا رد فعل متعمد ضد موسيقى الاولوس المعاصرة · ويصادفنا فى هذه المراجع كيف كان الابطال انفسهم ينشدون بمصاحبة الكنارة ، فى الاحتفالات ومواكب الجنازات ، كما اننا نلاحظ أيضا تكليف مرتلين من المحترفين الأيودس Aèdes للحفلات والمهرجانات فكانوا يرتلون الشعر او ينشدونه بمصاحبة الكنارة · ولسوء الحظ لم يشر هوميروس الى اى شىء عن الموسيقى او طريقة اصطحاب الشعر ييسر الاهتداء الى طريقة اداء الاشعار الهوميرية · هذه هى المشكلة الكبرى الأولى فى علم الآثار الموسيقية · ونحن نعرف أن الآلة المستعملة فى مصاحبة الشعر الملحمى والليريكى كانت الكنارة ، بينما اعتمدت « المراثى » والكورسات الدرامية على الاولوس ، واعتمدت بعض انواع من الأدب مثل « النوم » و « الديترامب » على الآلتين بالتناوب · غير اننا لانعرف أى شىء عن الالحان التى كانت تؤلف لمصاحبة (الهكساميتر) ، أى الشعر الملحمى سداسى الايقاع ·

تركزت الممارسة الموسيقية عند اليونان على الكنارة فى شكليها الأساسيين : الكنارة بمعناها الصحيح « ليرا » ، والنوع الكبير وهو القيثارة

« كيثارا » • وتصنع الكنارة من جسم أجوف أو من صندوق رنان يبرز منه ذراعان منحوتان من الظــاهر والامام • ويتصــل هذان الذراعان بالقــرب من القمة بوساطة عارضة أو « وصلة » • وهناك عارضة أخرى على الصندوق الرنان تعمل « كفرسة » لنقل ذبذبات الاوتار اليه • والقيثارة مصنوعة على نفس النحو ، ولكنها أضخم ، وأعلى رنينا • واعتاد الهواة استعمال الكنارة الأصغر حجما ، وشاعت فى جلسات الاصفياء المقربين • أما القيثارة فكانت وقفا على الفنانين ومجودى العزف • وآلة النفخ الأســاسية هى الاولوس • ودرج الخطأ فى وصف هذه الآلة بالناى ، ومن هنا ربط بينها وبين النغمات الرخيمة الناعمة • والواقع أنها شبابة ذات مبســم ، لا تختلف عن الاوبوا ، او عن زوج من الاوبوا ـ لو توخينا الدقة ـ ينبعث منها صوت صداح نفاذ(*) كان لكل نوع من النوعين دور محدد : الكنارة آلة الشعائر الابولونية ، أما الاولوس فتخص عبادة ديونيزوس اله الخمر •

وثمة فن ثالث هو الرقص الذى ارتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى والشــعر ، ولا تكتمل أية صورة عن الموسيقى اليونانية دون كلام عن دوره • كان الرقص فى الأصل ـ كما يحتمل ـ شكلا من أشكال السحر ، ومن تعاويذه الشــيطانية ، ويرمز الى الجنس • ثم ارتفع من عالم السحر الى مرتبة الفن التعبيرى المعتمد على الايقاع على نحو مماثل لتحول التعاويذ (التعزيم) الى أغانى • على أن الرقص قد احتفظ بشــىء من طابعه الطقوسى حتى يومنا هذا • وينبغى الا ندهش اذا صادفنا هذا الفن ، بوجه خاص ، فى الدراما ، أسمى تعبير عن عبادة ديونيزوس • ويقوم أفراد الكورس اثناء غنائهم « للاستروفات » (المقاطع الشعرية) ببعض رقصــــات ، لم تكن مجرد ايماءات ايقاعية ، ولكنها تعابير معقدة تحاكى الافكار الكامنة فى القصيدة • كانت هناك بعض رقصات شبيهة بالمارش كمواكب الكورس فى دخولها الاستعراضى وعند انصرافها • ولا غرابة على الاطلاق ، اذا اتصفت معرفتنا بتصميم الرقصات اليونانية بالنقص • فنحن حتى فى يومنا هذا نســــتطيع دراسة أصول الشعر والموسيقى فى المدارس فى مراجع مناسبة ، أما فن الرقص فما برح مفتقرا الى رموز تصويرية تعبر عن حركاته تعبيرا مرضيا • اذ يقوم أستاذ الرقص بنقلها الى تلاميذه اعتمادا على بعض ممارسات عملية ، فلا وجود لأى نظريات عنده •

(★) اقرب الى مزمار الطبل البلدى . كان ابو كليوباترة هاويا كبيرا لهذه الآلة . وعلى الرغم من تسمية المؤرخين الاوربيين المحدثين لها بانها صفارة فانى لم اقتنع . وكان عنوان فصلى عن كليوباترة فى « سندباد مصرى » « نبت الزمار » ، من شجرة الدر ام خليل ومن حتشبسوت الصعيدية ـ المراجع .

واذا تأملنا ما كان يحدث عند الجمع بين الفنون المختلفة ،سيتضح لنا كيف احتفظ النص الذى كان يلحن موسيقيا بالصدارة ، واختصت الآلات دائما بدور المشاركة ، وعلى هذا كانت « القيثارية » cirtharodia شكلا من اشكال الغناء بمصاحبة القيثارة ، كما كانت « الاولوسية » شكلامن اشكال الغنــاء بمصاحبة الاولوس •

ومع هذا ، وكما سبق ان ذكرنا ، لم يتم الى الآن بأى حال اكتشاف مدى العلاقة بين الموسيقى والقصيدة الشعرية • فلسنا بقادرين على اســتحضار طريقة أداء الملاحم الهوميرية • ومن المشكوك فيه قيام الموسيقى والغناء باتباع نفس التكرار الذى يظهر فى عروض الشعر الملحمى (الهكساميتر) • والا كانت تثير الملل • وفضلا عن ذلك ، فاننا لا نعرف هل كانت هذه الموسيقى متواصلة، أم أنها كانت تتناوب مع الانشاد • وان وجب علينا الا نتناسى قيام « المرتلين » بغناء اشعار الملاحم ، بعد أن كانوا يكتفون بالقائها ، وهذا أمر له دلالة ـ فيما يبدو •

احتلت « النوم » ، فى مراتب الأنواع الفنية مــكانة هامة فى الموســيقى تماثل مكانة « الايبوس » فى الأدب • ومعنى الكلمة هى « قانون » ، ولكنها فى الموسيقى تعنى مؤلفا موسيقيا كاغنية او مقطوعة للآلات تتبع قواعد الجماليات الكلاســيكية اتباعا دقيقا • ومن العســير ادراك فكرة « النوم » ، وطبيعتها بحذافيرها • وافضل طريقة لفهمها هى مقارنتها بفن العمارة • اذ يستطاع القول بأن المعبد الدوريانى او الايونى نوع من « النوم » المعمــارى ، لأن كل معمارى كان مرغما ومقيدا باتباع مخطط أساسى واستعمال حليات اساسية • وبوسعه تأكيد شخصيته الفردية بترتيب نفس هذه العناصر ترتيبات مختلفة • وكانت النوم ـ فيما يحتمل ـ لحنا فى الأصل ، او ربما مؤلفا موسيقيا كاملا ، ثم انقسمت بعد ذلك الى انواع • وكانت ترتبط عادة باسم مؤلف موســيقى ما ، ولكنها تطورت فيما بعد وتقيدت بقيود معينة عند موسيقيين آخرين بغير أن تفقد مظهرها الميلودى الأصلى او هيكلها الايقاعى • وينعكس نفس الاختلاف بين الميول الابولونية والديونيزية ـ التى لاحظناها عند الاشارة الى الآلات الموسيقية ـ انعكاسا كاملا فى « النوم » وبينما تختفى التشعبات الموســيقية « للابوس » فى ظلمات الماضى الأسطورى ، فان ما نعرفه عن « النومس » يرتكز الى أساس وطيد • اذ كثيرا ما يجىء فى المراجع الأدبية ذكر أهم انصارها : اوليمبس فى حالة « نوم » الاولوس ، و « تيرياندر » فى حالة « نوم » القيثارة ،

تكشف « النومس » عن كل المقومات والعوامل التى تدعو الى الاستعانة بالموسيقى ، لأن عروضها غنى بتنوعاته الايقاعية التى كانت تزداد قيمة عند

غياب « الاستروفات » • وعاشت النوم قرونا طويلة ، وحافظت على استقلالها ،
واحدثت تاثيرا كبيرا على موسيقى كل الانواع الغنية الأخرى •

علينا ان نضيف الى أول شخصيتين فى التاريخ الموسيقى اليونانى شخصية
عبقرية ثالثة ، لاحد لاهميتها أو تاثيرها : ارخيلوخس (حوالى ٦٦٠ ق٠م٠)
واكتسبت الموسيقى اليونانية القديمة سرعة التمبو بفضل سرعة تحرك مقاطعة
من « تروكيه » و « ايامبوس » وجاء ارخيلوخس باصـلاحات فى الصـناعة
الموسيقية ذات أثر بعيد • فقبل محاولاته ، كانت كل نغمة موسيقية مرتبطة
واكتسبت الموسيقى اليونانية القديمة سرعة التمبو بفضل سرعة تحرك مقاطعه
ارتباطا وثيقا بالكلمات ، أما بعد فظهرت كل أنواع الحليات القصيرد νπδτῆνωη
التى كانت ترتجل بين الاغانى Κρῦσις تساعدنا هذه الحقـائق على
بعض الشيء ، وربما أمكنا الزعم باتباع المصاحبات الموسيقية فى « النومس »
للنص بينما كان العزف المنفرد على الآلات بتوسط الاقسام والاسـتروفات •
واعتاد ارخيلوخس بين حين وآخر تكليف المصاحبات بعزف نغمات مخالفة ،
اى غير مندمجة فى اللحن • وادى ذلك الى حدوث تصـور خاطىء لطبيعة
الموسيقى اليونانية ، التى لم تكن « هارمونية » او كونترابنطية » ، او مكتوبة
لعدة أصوات او سطور لحنية • فلم يعرف اليونانيون ككل العصـور القديمة
وباكورة العصور الوسطى أصول الموسـيقى المتعددة السـطور اللحنية أو
البوليفونية • وافضـل اسم يطلق على هذه النغمات المخـالفة التى جاء بها
ارخيلوخس هو الأصوات غير المتجانسة (هيتروفونية) •

وسـرعان ما اضيفت ظاهرتان جديدتان الى أول دليل على العبقرية
الموسيقية اليونانية ، اى الجمع بين الاغنية والشـعر • الظـاهرة الأولى ـ
ـ موسيقى الآلات الخالصة التى أحدثت أثرا ملحوظا فى «النوم » والشعر الغنائى،
والأخرى الرقص الجماعى خوروس χόρος ، وفيه يقوم جملة أشخاص
بدور راوى « النوم » ، وبذلك يتم التغلب على اطراد الالقاء •

ربما أثارت الوقائع التاريخية المعروفة الشك فى أهمية موسيقى الآلات فى
المرحلة التاريخية الاولى من الحضارة اليونانية • فيقال ان الزمار قد ظهر لأول
مرة فى المباريات حوالى ٦٠٦ ق٠م٠ وتاريخ ظهور أول من تقدم للمباراة من
عازفى الكنارة يرجع الى ٥٨٦ ق٠م٠ وهذان التاريخان متاخران نسبيا ، اذا
راعينا انتشار ممارسة موسيقى الغناء فى العهود السـابقة • ومع هذا فهناك
علامات قاطعة تدل على وجود موسيقى للآلات ، وعلى عظم تاثيرها عند نهوض
الشعر الليريكى ، وبخاصة تلك الأنواع المعتمدة على البناء الاستروفى • وبنى

أساطين الشعر الاستروفى الذين نشطوا فى القرن السابع تصميماتهم الاستروفية
البسيطة (الـ distichs) والاستروفيات الغنائية القصيرة على
موسيقى الآلات • والتفسير الوحيد لظاهر مثل الوقفنين الموجودتين فى «المخمسات»
والأوزان ذات القيم المختلفة فى السطر الواحد من الاستروف الغنائى هو الامكانات
الكامنة فى موسيقى الآلات التى تساعد على ملء أى وحدة ايقاعية معينة بنغمات
ووقفات مطولة أو مقصرة • ويدعم هذا الرأى عدم تعرض المؤلفات النظرية فى
العصر الكلاسيكى رغم وفرتها لقوانين الشعر الليريكى •

هناك أبحاث عديدة تدعى « بالبويتيقا » • فلدينا شذرات من كتاب ارسطى
يدعى Πεϱι Ποvητικης ، ولدينا ars poetica لهوراس ، وان كنا
نخطىء اذا استخلصنا من ذلك تناول القدامى فى كتبهم عن « البويتيقا » للقوانين
العضوية للاوزان الشعرية • ان ما تحتوى عليه هذه الاعمال هو بعض نصائح
وارشادات معينة ينبغى على الشاعر اتباعها ، وتعاليم عن طبيعة الأنواع المختلفة
من الشعر والملاحم ، من درامية وملحمية وغنائية • على أن أية دراسة لكتابات
ارسطوكسينوس وارستيد وكونتليان (De Musica) وديونيزوس من
هاليكارناس De compositione Verborum وبلوتارك (De Musica)
سوف تقنعنا بعدم انتماء العروض والاوزان فى العصور القديمة الى عالم اللغويات
والشعر لأنها كانت متضمنة فى العلوم الموسيقية ، ويمارسها الشعراء الموسيقيون•
أما أولئك الذين ألوا على أنفسهم مواصلة التقاليد الكلاسيكية ، فلم يكونوا من
الموسيقية اليونانية ، اى الجمع بين الاغنية والشـعر • الظـاهرة الأولى ـ
عرفوا باسم نحاة الاسكندرية • لم تكن مبادىء الموسيقى هى ما يعنيهم ، وتركز
نشـاطهم حول « قياس المقاطع » وهى المهمة التى اعاد الاهتمام بها الاتباع
المترددون « لبوالو » •

ان الأصل الموسيقى للشعر الليريكى اليونانى حقيقة راسخة ، على ما يبدو •
أما الاعتراف الكامل بموسيقى الآلات الخالصة ، فقد حدث فى وقت متاخر • ولم
يبق من هذا العهد الباكر الذى ساده الشعر الليريكى سوى مقطوعة لامعة شهيرة
واحدة ، كثيرا ما استمر ذكرها مع الاعجاب • انها «النومس البيتى » (٥٨٦)
لعازف الزمار ساكداس ، وتعتبر أول المبدعات الهامة لفن الزمار ، واقدم أمثلة
الموسيقى ذات البرنامج •

يتألف هذا « النومس البيتى » الابولونى من خمسة اجزاء ، وكان يعزف
على الاولوس ، يقول « بوالوكس » النحوى من القرن الثانى الميلادى ، ويبدو
ان روايته موثوق بها أكثر من الروايات الأخـرى ، ان « هذه الصوناته ذات

الحركات الخمس ، تمثل صـــراع أبوللو مع التنين • وتحمل الحركات المختلفة العناوين الآتية :

١ ـ تمهيـــــد •

٢ ـ التحـــــــدى •

٣ ـ القسم الايابى (الصراع) •

٤ ـ اغنية من اغانى المدائح •

٥ ـ رقصة النصر •

ومن المستطاع ان نتبين بالفعل مدى القرابة بين مشكلة عازف الاولوس والمشكلات التى واجهها فيما بعد ريشارد شتراوس ، اى القيام بالتعبير عن الفعل وعقدة الرواية بوساطة الموسيقى •

يحار المستمع الحديث بطبيعة الحال عندما يطلب منه الاعتقاد بان مثل هذه الوسائل الســـاذجة فى التعبير كتلك التى كانت تتوافر للعازف المنفرد على الاولوس أو القيثارة كانت قادرة على اثارة نفس الانطباعات العميقة التى يحدثها الاوركسترا السيمفونى الحديث ، بفحولته ، وتعدد الوانه • ومع هذا ، فعلينا الا ننسى باننا نتناول عصرا من التاريخ لم يعرف الهارمونية أو البوليفونية ، وكان المستمعون فى العصـــور القديمة يتابعون اللحن الموســـيقى الخالى من البوليفونية باهتمام بالغ لم يعد معروفا لدينا • وارتفع المؤلفون الموســـيقيون عندهم بالقدرات التعبيرية لمثل هذه الالحان الى ذروة من الرقى الفنى • كان اليونانيون قادرين على اكتشاف اى انثناء ، ولو بسيط أو دقيق فى الخط اللحنى ، وتوافر لاذانهم ارهاف ساعدهم على ادراك دقائق التنغيم واللون ، التى نعجز نحن عن ادراكها رغم تدرب اذاننا على الهارمونيات وتعدد الأصوات البوليفونية ، ومن هنا يبدو ان القول بان الموسيقى الكلاســـيكية (الهلينية) قد سعت لبلوغ غايات مماثلة فى سموها وتعقدها لغاياتنا ، أمر طبيعى له ما يبرره ، وان كانوا قد حققوا ذلك اعتمادا على سبل وأدوات مختلفة •

علينا الافتراض ان المستمعين الى هذه الموسيقى كانوا يعرفون « برنامجها » بكل تفاصيله ، وان مهمة عازف الاولوس لم تكن احداث لانطباعات معينة بقدر اتجاهها الى تصوير الافعال الانسانية وتعزيزها • فما كان من المستبعد لو تناسى عازف الاولوس النظام الموضوع « للنوم » اعراب الجمهور عن امتعاضه وتعبيره عن نفوره • ومن هنا يكون هناك اختلاف اساسى بين الموسيقى ذات البرنامج فى صورتيها القديمة والحديثة • اذ كان العازف المنفرد القديم يتبع برنامجا تمتد جذوره الى التقاليد • اما المستمعون ، وكانوا على دراية تامة بما ينبغى أن

يحدث فيتوقون الى ادراك قدرته على الاضطلاع باعباء المهمة الملقاة على عاتقه ، وأى حيل بارعة سيلجأ اليها • اما الموسيقى الحديث فيتوقع منا اتباعه فى عالم المتخيل ، وحدس الســبل التى لجأ اليها التى تعد من مبتكراته الشـــخصية الخالصـــــــة •

تتبين اهمية الآلتين القوميتين من النظام الهرمى الدقيق اللتين كانتا تتبعانه • اذ كانت الاولوس تسبق من حيث المرتبة القيثارة على الدوام • واذا راعينا الأصل القومى القديم للقيثارة ومنزلتها ودورها فى شعر « النومس » ، فاننا سنكون محقين اذ تشككنا فى رد انتزاع الشعبية الأصيلة لآلة أبوللو الى مؤثر خارجى • وربما عزى التاثير للديثارمب وهو احد الأنواع الشـــاعرية العظيمة الأهمية من وجهة النظر الموسيقية ، يمثل الديثرامب اسمى ارتقاء فى ميدان الشـــعر الجماعى • اذ كان اعظم اداة فى شعائر عبادة ديونيزوس ، وكان يؤدى بوساطة كورس مجتمع فى شكل حلقة دائرية ، ويتالف من تكرار اســـتروف مرتفع النغم (ستروف – مقابل للاســـتروف – ابيودوس) ونشـــط اول علمين من اعلام الديثرامب : أريون ولاسوس فى أثينا • وكان لاسوس من بين أساتذة افلاطون • ويمكن مقارنة أهمية الديثرامب وتاثيره على ما حدث من تشعب فى موســـيقى اليونان « بالنومس » • واعتمدت الاغانى الجماعية الكبيرة كتلك التى الفهـــا الشاعر بيندار على قواعد تاليف الديثرامب • ويعزو أصحاب نظريات الدراما اليونانية أصل الدراما الى الديثرامب •

« مولد المأساة من روح الموســــيقى »

لعبت الموسيقى دورا هاما فى الدراما ، وان وجب اعترافنا بعدم وضوح هذا الدور وضوحا كاملا • وكل ما نعرفه هو الوظيفة الغنائية التى كانت للكورس : التمهيد للمشاهد ومصاحبتها • وكان العدد الأصـــلى لأفراده فى المأساة اثنى عشر ، ثم زيد العدد فيما بعد الى خمسة عشر ، بينما ارتفع العدد فى الكوميديا الى أربعة وعشـــرين • ونحن نعرف أيضا ، كيف جمع الممثلون بين التمثيل والغناء ، وكيف كانت « الاولوس » تعزف اثناء عرض الاحداث ، فتضفى بذلك على التمثيلية لمسات ميلودرامية (بمعناها القديم لا الحديث) • كانت «الاولوس» الآلة الوحيدة للمسرح ، ولم تستخدم الا منفردة ، ولم يحدث على الاطلاق ان استعيض عنها بالكنارة •

ومهما تضاءل عدد افراد بعض الكورســـات ، فانهم كانوا يؤلفون جانبا هاما من الدراما • وادى اعتماد ادوارهم على الغناء الى استغراق زمان العرض

وقتا أطول من الوقت المحدد لمحاورات الكلام العادى · وعلى ضوء هذه الوقائع لا مغالاة فى القول بان الانطباع الذى كان ينقل للمستمعين فى المأســـاة اليونانية كان موسيقيا الى حد كبير · يتعذر فهم ابناء القرن العشرين لهذه الظاهرة لعدم وجود اى شكل فنى عندنا يناظر المأساة اليونانية المعتمدة على الموسيقى · فلا تشـــابه بينها وبين الاوبرا بما فيها من حوار بالكلام العادى يظهر بين الفينة والأخرى ، وربما كانت أكثر من ذلك ابتعادا عن الدراما الموسيقية الفاجنرية · على ان الحضارة المسيحية قد اخرجت فى العصور الوسطى « التمثيلية الدينية » وتعنى الاحاجى التى لم تختلف اختلافا كبيرا من حيث الطابع mysterium عن المأساة اليونانية · فلقد نبعت « هذه الاحاجى » من الشعائر الدينية ، ومن الموســـيقى ، اى من نفس المصـــدرين اللذين نبعت منهما الدراما اليونانية · وربما ساعدت دراسة تمثيليات العصور الوســـطى على تقريبنا من فهم الطابع والتاثير الفنيين للمأساة القديمة · وقد يتحتم علينا الاعتراف بان هذه المأساة بأناشيدها الجماعية ومحاوراتها الكلامية واغانيها المنفردة وما فيها من عزف على الاولوس تبدو فى نظرنا مفتقرة الى اى وحدة جمالية ·

يتعجل كثيرون ممن يستمتعون بدرامات سوفوكليس واوربيد فى قراءة اشعار الكورس ، ويعتقدون ان فقراته مفسدة لاتصال الدراما ، مضعفة لتوترها · وبدأ اهمال فقرات الكورس وعدم العناية بها منذ عهد باكر للغـــاية · ويرجع « ديون كريسوستوم » ذلك الى قرابة نهاية العصر الكلاسيكى القديم ، مدعيا انه كثيرا ما كانت التراجيديات تعرض بغير فقرات كورالية · فلأى سبب وجدت اذن ؟ لن تســـاعدنا على اجابة هذا السؤال اية تأملات جمالية ، والاعتبارات التاريخية وحدها هى التى ترشدنا الى ادراك طبيعة الدراما ·

عرف عن الدراما فى ابسط اشكالها ، واقدمها ، اتجاهها الى الموسيقى فى ذروة مشاعرها واضطرابها ، باعتبار الموسيقى قادرة على مواصلة التعبير عن الانفعال عندما تعجز روح الانسان — عند عمق استثارتها — عن الافصـــاح باكثر من صيحات مبهمة ، كان سوفوكليس مؤلفا دراميا · ســـر قوته تحكمه فى عقدة الرواية واحداثها · أما اسخيلوس فموسيقى وليريكى كورالى : ما يستحثه لخلق أعماله شعور بعيد الغور من الاضطراب كالذى يشعر به الموسيقى ، ويســـبق الافكار الشـــاعرية المحددة المعالم · ويتحتم عليه للنجـــاح فى توصـــيل هذا الشعور مخاطبة وجدان الجماهير ، لذا كانت السبل التى يلجأ اليها لتحقيق هذه الغاية ذات طبيعة ليريكية موسيقية · فى عهد اســـخيلوس ، كانت الموســـيقى والليريكية مازالتا تؤلفان وحدة واحـــدة ، فكان يتحتم خلق الكلمة والنغمة والقصيدة واللحن ، فى نفس الوقت ·

تعد « اجاممنون » لاسخيلوس اكمل مثال للتراجيديا · ففيها تم الجمع بين العنصرين اللذين نبعت منهما التراجيديا : الغناء الكورالى ، والسرد المعتمد على الكلام ، وولدا من جديد فى وحدة موسيقية كاملة · ومشهد « كاساندارا » هو اروع لوحة رسمها شاعر على الاطلاق · فنحن نرى فيها الجريمة البشعة قبل حدوثها · واكثر من ذلك ، نحن نعيشها مع الرائى · ويأسر قلوبنا تاثير هذا الجنون الملهم وما فيه من ايماء ، فتبدو لنا الأحداث الفظيعة التى تقترف فى القصر كابوسا ، الى ان توقظنا صـــيحة موت أجاممنون وتعيدنا الى واقع التمثيلية · القادر على أحداث مثل هذه التاثيرات هو الشاعر الغنائى والفنان الموسيقى وحده · اننا مازلنا نقشعر عندما نستمع الى هذا المشـــهد ، ونعجب بأثره الذى لا يقاوم ، حتى بدون الموسيقى التى كانت مرتبطة به فيما مضى · ولكن علينا الا ننسى ان كل هذه المشاهد تقريبا كانت تعتمد على الغناء ، لا على مجرد الصيغ الخطابية · وليس بوسعنا ادراك ، ما كانت تحدثه موســـيقى اسخيلوس من تاثيرات سيكلوجية على هذا العهد ·

كانت التراجيديا قبل « اجاممنون » من نوع ليريكى موسيقى · وبعد ذلك تحولت الى دراما مع الموسيقى ، خلقها اسخيلوس فى شيخوخته عندما رأى الفن الجديد الذى استحدثه سوفوكليس الشاب · ولم يكن فى ميسور الفنان القديم نسيان حياته الفنية الطويلة التى أمضاها كشاعر موسيقى ، ولكنه حاول المواءمة بين الجديد والقديم · الحق ان « اجاممنون » تقنعنا بكيف ولدت التراجيديا من روح الموسيقى ·

المظاهر الاجتماعية للموســيقى

بعد ان بدأ تنظيم المدن اليونانية ، وازداد ارتقاؤها سياسيا ، لم يعد من المستطاع ترك الموســـيقى التى كانت عظيمة التاثير على روح الهيلنيين ومشـــاعرهم لحصـــافة الفنانين القائمين بالأداء · فكان عليها ان تتبع القواعد التى يفرضها صالح الدولة · وتزعمت اسبارطة هذا الاتجاه ، فامر المشـــرع لوقريجوس بوجوب اضافة التعليم الموجه المنظم للموسيقى ضمن ما يعلم للشباب والجماهير · وبرر تعاليمه بالتجارب المكتسبة من كريت ، حيث ساعدت ممارسة الموســـيقى التى أوصـــى بها « مينوس » على زيادة التعلق بالآلهة ، واطاعة الكريتيين للقوانين · ولم يكن يسمح لأى اسبرطى ، مهما كان عمره او مرتبته أو جنسه ، بالاعفاء من هذه التمارين · ويطلب من كل فرد القيام بدوره للارتقاء باحوال الدولة الاخلاقية والاجتماعية والسياسية · وينبغى الا تسىء الأشعار التى تغنى الى روح (المدينة — الدولة) ، وعلى العكس من ذلك ، فمن الواجب

أن ترفع من شان البلاد ، وتساعد على زيادة الاحساس بالنظام وطاعة القوانين والكرامة والقدرة على اتخاذ القرار السريع وحرارة الالهام · وبفضل اتباع الالحان للمقام الدوريانى الذى يحرك الشيم المأثورة عند الرجال كالاتزان والتعفف والبساطة ·

ناصر « سولون » الموسيقى فى اثينا ، وكان يأمل الارتقاء بالصلابة الخلقية والشعور بالمسئولية عند المواطن · تلك الخصال التى رآها أساس صالح الدولة وقوتها وشهرتها · ويتحقق ذلك بتزويد الشباب بالعلم الموسيقى · وحرم على العبيد ممارسة الموسيقى باعتبارها من المميزات التى يتمتع بها النبلاء ، وقصرها على الأثينيين الاحرار وحدهم ·

ويمكن مصادفة اعمق بحث جمالى واخلاقى عن الموسيقى عند افلاطون · ويعد بعد ارسطوكسينوس افضل من كتب عن الموسيقى بين القدامى · واهم محاوراته التى تفيض بالاشارات الى الموسيقى هى « تيماوس » و « القوانين » وكذلك « الجمهورية » و « جورجياس » و « فيليبوس » فى مذهب افلاطون، وفى الفلسفة اليونانية بعامة · تحتل الموسيقى الصدارة بين الفنون ، ورأى الفيلسوف وجود مشابهة بين تقلبات النفس وحركة النغم Φοραι ، ومن ثم فلا يمكن أن تكون غاية الموسيقى قاصرة على الترفيه ، ولكنها خلق التوافق فى النفس والارتقاء بها وتهدئة الانفعالات (تيماوس) ومن هنا تكون الموسيقى افضل معبر مباشر عن « ايروس » ، وبمثابة معبر بين « المثل » والظواهر · والمهمة الاولية للموسيقى تربوية ، والمقصود بذلك عند العالم القديم بناء السلوك والخلق ، ولذا فلا تعد ممارستها « مسالة خاصة » ، ولكنها من المسائل السامية العامة · ولكل لحن وايقاع وآلة اثر مميز على خلق الانسان واحوال الدولة · اذ تساعد الموسيقى الجيدة على الارتقاء باحوال البشر ، أما الموسيقى الرديئة فتسىء اليها · وعلى ذلك فثمة صلة وثيقة بين الموسيقى الجيدة والنافعة ومعايير السلوك الاخلاقى التى تخضع لها هذه الموسيقى · ويؤكد ذلك استعمال نفس كلمة Nomos للدلالة على صحة التوافق والمنطق الموسيقيين ، والقواعد الاخلاقية والاجتماعية والسياسية للدولة ·

والاعتقاد كان قائما فى وجود تناظر بين مجموعات الأصوات والانغام ، وبين السلوك البشرى وظواهر الكون ـ كفصول السنة واجزاء اليوم ودوران الشمس والقمر واطوار النمو واحوال الجو والرجل والمراة والمولد والموت واعادة الخلق ـ وتحويل السحر الى موسيقى ـ الذى بدأ فى الشرق ـ بلغ ذروته فى معنى « الايثوس » عند اليونانيين · فهو الذى خلق النظام فى عالم

الموسيقى وحدد مكوناتها · وهو الذى طرح سؤالا هاما : أى اثر للموسيقى على طبيعة البشر ؟ تفسر هذه النظرة الاهمية غير العادية التى خصصها اليونانيون لموسيقاهم، فهى التى تفسرالدور الأساسى الذىخصصوه لها فى تعليمهم ونظامهم السياسى · والقول بامكان احتلال فن الموسيقى مرة اخرى مثل هذه المكانة السامية فى الحياة العقلية والروحية عند اية أمة من الأمم موضع شك ·

يتعذر تعريف معنى « الايثوس » باللغة الانجليزية ، وسوف يتسنى لنا فهمه بصورة افضل لو راعينا اعتقاد اليونانيين شدة تأثير الموسيقى على الارادة ، وتمشيا مع ما قاله كتابهم : تتأثر الارادة بالموسيقى تأثيرا حاسما على ثلاثة وجوه · فهى قادرة على خلق حافز العمل وزيادة صلابة الكائن ، مثل قدرتها على اضعاف التوازن العقلى سواء بسواء ، واخيرا تستطيع الموسيقى تعطيل القوة المعتادة للارادة بحيث تسلب الفاعل كل وعى بأفعاله ·

ويعكس مذهب « الايثوس » ـ وكان افلاطون اعظم معبر عنه ـ روح المثل الأعلى للمدينة الكلاسيكية ـ المدينة كجمهورية اخلاقية اجتماعية وسياسية ـ فى اعمق صوره واحدها ، وفى اعتقاده بقدرة الموسيقى على السحر ـ كما تصورها البدائيون ـ والمساعدة على البرء من اية علة، لم تتضاءلهذه الخصائص الروحية الدينية للموسيقى عند افلاطون ، وفى المثل الأعلى للمدينة عند اليونانيين ، وان كانت جوانبها الاخلاقية قد اكتسبت الصدارة ، وتراجعت الجوانب الطقوسية الى الوراء · وربما بدا مثل هذا المذهب ممثلا لنزعة تعنتية متعارضة مع التقدم ، لأن عنصر الالزام فيها قد تجاهل بكل وضوح الحرية الفنية لاستنباط النتائج النهائية من « القوانين » ، والأصح انها ليست متعارضة مع التقدم ، ولكنها تدل على التمسك بالينابيع القديمة · فنحن نرى فى تصلب افلاطون عودة ظهور قدامى الابطال العظام فى مقابل المذاهب المؤمنة بالنواحى الشكلية للموسيقى ومعانيها الرامية الى اللذة · ونشاهد مرة اخرى حرية أولئك الابطال القدامى : الحرية التى لا تعترف باى قيود ، المنطلقة فى فضاء الكون واللانهائية · ويتحتم من اجل هذه الحرية القصوى تضحية كل حرية عابرة ·

سلم افلاطون فى « الجمهورية » بالفكرة العامة التى ترى التربية البدنية والموسيقى عنصرين أساسيين فى التربية · ومع هذا فقد ابتعد افلاطون فى نقطتين عن هذه النظريات السائدة ، وتمشيا مع ما قاله : الموسيقى ينبغى الا تتبع التربية البدنية ، بل يجب أن تسبقها وتسودها ، لأن الجسم لا يحدث سموا فى الروح ، وعلى العكس من ذلك ينبغى أن تعمل الروح على بناء الجسم · والرياضة البدنية تؤدى الى الفظاظة والغلظة ، ما لم تتهذب بالموسيقى · ومن جهة أخرى، تؤدى الموسيقى فى حالة الاستغناء عن الرياضة البدنية الى فتور الهمة وبلادة

النفس • وننصح افلاطون بممارســـة جميع الاعمار للفن للاطمئنان الى حدوث تاثير خيرا دائم للموسيقى • ولذا يجب تقسيم ابناء الجمهورية عن بكرة ابيهم الى مجموعات كبيرة • تحتوى المجموعة الأولى على الصبية ، والثانية على الشباب حتى ســـن الثلاثين • وتضـم المجموعة الثالثة من هم بين الثلاثين والســـــتين •

كان لأهل اركاديا قوانين وتعاليم وضـــعتها الدولة ونادت فيها بالتعليم الموسيقى الالزامى لكل مواطن حتى سن الثلاثين • والمفروض فى اسبرطة وطيبة واثينا ان يتعلم الجميع عزف الاولوس ، كما كانت المشاركة فى الكورس من اهم الواجبات المفروضة على الشباب اليونانى • وتتبع دراســـــة الغناء الكورالى الترتيب الزمنى والتاريخى اتباعا وثيقـــا • فهى تبدا باقدم تراتيل مدائح الآلهة والابطال ، وتنتهى بالموسيقى المعاصرة • لم يكن كل نوع من الموسيقى مقبولا لغايات التعليم ، واحتفظت بالصـــدارة الالحان ذات المقامات الدوريانية ، بعد ادراك جديتها وقيمتها فى بناء الخلق •

ودفع اتصاف الالتين الرئيسيتين بخصائص مختلفة (القيثارة بصـــوتها الناعم والاولوس بنغمها النفاذ) اليونانيين الى نسبة مميزات اخلاقية لكل منهما • وبالمثل نسبوا « ايثوس » اى مؤثر اخلاقى لكل مقام من المقامات ، فبدا بعضها فى نظرهم ملطفا وناقلا للعواطف النبيلة ، بينما بدا البعض الآخر مغريا بالعنف وله اثر اخلاقى سىء • ولما كانت الاسماء التى سميت بها المقامات المختلفة تحمل اسماء مختلف القبائل لذا يحتمل ان يكون « الايثوس » أو الصفة المميزة المنسوبة لكل مقام انعكاسا لخلق القبيلة • فلقد بدا ابناء آسيا الجنوبيين فى نظر المهاجرين الشماليين من الدوريانيين بصرامتهم واستقامتهم صنفقاء مخنثين ، لاخلاق لهم • ومال هؤلاء الشماليون الى نسبة تاثيرات فاضلة مخلصة الى المقام الدوريانى ، بينما بدا المقام الفريجى فى نظرهم دالا على الشهوة والتهتك • وهكذا ظهر مذهب اخلاقى عن اثر الموسيقى القومى فى بناء خصال نافعة للدولة ، والآثار الهدامة للأخلاق التى تحدثها الموسيقى الأجنبية •

ربما بدا النشاط الموسيقى الفعلى للشعراء والدراميين مجرد شىء تقليدى نوعا ، وان كانت اهمية الموسيقى فى الحياة قد نمت باطراد ، وازدادت شيوعا فى سائر الانحاء ، وارتبطت فى ممارستها بالأحداث الكبرى ذات الأهمية القومية • كانت منجزات الموسيقى تقدم مثل العروض الرياضية فى شكل المباريات التى عرفت عن اليونانيين فى مناسبات «الاجون» • ويضم الاجون مباريات رياضية وسباقا للعربات والخيول ومباريات موسيقية وادبية تقدم وسط مظاهر فخيمة • واقـدم الاجونات هى اجونات الرياضـــة التى تحولت فيما بعد الى المباريات

الاوليمبية • وفى القرن السادس ق•م• ، ظهرت « الاجونات » الدنيزوسية التى سبقت الدراما بمعناها الصحيح • والظاهر ان « اجونات » الشعر – ويتلى فيها ملاحم شعرية – قد نشأت عند الايونيين ، وان كان الاسبرطيون قد رحبوا بها فيما بعد ، وبدا ظهور «الاجونات» الموسيقية والاوركسترية – مهرجانات الموسيقى والرقص – فى المناطق الكريتية والدوريانية ، ثم انتشـــرت فيما بعد فى باقى انحاء شبه الجزيرة • وابتداء من القرن الرابع ، ظهر فى الاجونات الموســـيقية نوعان رئيسيان : اجونات من المشـاهد ، وتعرض فيها روايات للمســـرح أو للمجموعة ، والاجونات « النتميليك » – واســمها ماخوذ عن اســـم المحراب الديونيزوسى القائم فى منتصف المسرح – وتضم كل انواع الأغانى والموسيقى التى يمكن تخيلها •و ساعدت شعبية « الاجالنات » الموسيقية على خلق جمعيات و « اتحادات » للفنانين فى العهد الهللينستى « كاتحاد الفنانين الديونيزوسيين على ســـبيل المثال • وتتكبد نفقات المهرجانات الحكومات والجمعيات المختلفة والحكام ، أو ربما المواطنون المشبعون بالروح العامة • وتضمنت البرامج – كما يحدث فى العصـــر الحالى – مؤلفات قديمة وحديثة • وبعد الظـــافر فى أى « اجون » موسيقى ، كنظيره فى الرياضة ، بطلا قوميا •

يرجع استخدام الموسيقى فى العمليات الحربية الى اصـــل بعيد كالحرب ذاتها ، وقامت بدور هام فى معارك اليونان القديمة ، واحتلت «الاولوس» الصدارة بين كل الآلات • وزودنا « هيرودوت » و «بلوتارك » و «توكوديدس » و «سيليوس» بمعلومات وفيرة عن هذه الموسيقى العســـــكرية • فلقد رووا لنا كيف غزا الملك الليدى « الياتيس » اقليم مليزيا على نغمـــات الاولوس ، وغيرها من الآلات واقتحم الكريتيون واللقدمونيون ميدان الوغى بمصـــاحبة الاولوس • وتحدث بلوتارك عن اللقدمونيين بوجه خاص (الموسيقى ٢٦) ، ولاحظ كيف كانوا يعزفون « اغنية كاستور » قبل اقدامهم على الهجوم ، وروى بلوتارك لنا ايضا فى سيرته عن ليقورجوس (٢١ – ٢٢) كيف شاهد هذا الحاكم اثناء رحلته الى كريت بعض العادات الطريفة ، المستحدثة ، وادخلها فى بلاده بمجرد عودته الى اسبارطة • والظلمات مازالت تحيط بشخصية اكزينوفون • وما زلنا غير متيقنين من صحة وجوده فى التاريخ ، الا ان هناك رواية تنسب اليه ، ويقال فيها ان اللاكديمونيين هم الذين استعملوا الاولوس كنفير حرب • ولا حظ ان ليقورجوس هو الذى ادخلها فى الجيوش الاسبرطية • لم يكن استعمال الاولوس امرا عرضيا عابرا باى حال ، فقد كان له فى الحياة اليونانية دور محدد على اكمل وجه • فكان الجنود يسيرون الى المعركة على نغمات الاولوس ، حتى يحتفظوا بنظام صفوفهم • وكان عازفو الاولوس يوزعون على النقاط الاستراتيجية • ويعزف عازف الاولوس « مقدمة » قبل المعركة ، يقال انها تساعد الجنود على التحفز للقتال ، بينما يعزف ما يدعى « باغنية كاستور » كاشارة لبدء القتال •

من المستطاع الاعتماد على الاعداد فى التعبير عن التوافقات والنسب انى تلعب دورا هاما فى الموسيقى . وبدت الموسيقى فى نظر العقلية اليونانية جزءا من فلسفة الرياضـة . واعتقد الفيثاغوريون ، الرواد الذين مجدوا ، لرسل و « ابنجتون » و « اينشتين » ، بان الرياضة ترادف الفلسفة . وبعبارة اخرى يمكن القول ان النظرية الرياضـية فى الهارمونية قد بدت كجزء من نظـرية عامة فى هارمونية الكون . ويتفق اتباع فيثاغورس مع الكتاب غير الفيثاغوريين فى نسبة اكتشاف القوانين العددية للهارمونية للفيلسوف العظيم ، كما يجمعون على الثناء على اهمية هذا الاكتشاف .

وصادفت النظرية العامة للنسب والعلاقات المتناسبة دعامة مؤيدة لها فى فن العمارة . ولم يتردد اليونانيون فى اضافة السطوح والاحجام والابعاد الى هذه المتضـايفات ، وارتقوا الى اكبر حد بالنظرية المتضايفات الموسيقية الى هذه المتضايفات ، والظواهر المترتبة على الاعداد : الابعاد والايقاع والشكل . الميتافيزيقية للاعداد ، والظواهر المترتبة على الاعداد : الابعاد والايقاع والشكل . وربما تساءلنا الم يحاول المهندسون اليونانيون الذين لم يترددوا فى اكتشاف اشد التوافقات العددية خفاء ان يضمنوا فى تصميماتهم – بالاضافة الى السيمتريت والتناسبات المكانية البحتة – القواعد الرياضية المستخلصة من العلاقة المتوافقة بين العمارة والموسيقى . ولقد تحدث عرضا ميتروفيوس اعظم الثقات الذين يمكننا الاعتماد عليهم فى مسائل العمارة القديمة ، عما يعرفه عن النظرية الرياضية للمقام الدياتونى ، واستشهد بارسطوكسينوس من تارينتوم . ودرس باحث فى اليونانيات من معاصرينا : اتاناسيوس جيورجياديس ابعاد المعابد اليونانية ، ونسبها ، وفقا لهذه النظرة ، وكشـف كتابه « التوافق فى تصـميم العمارة » عن وجود صلة وثيقة بين طريقة ترتيب الأعمدة وعناصر السلم الفيثاغورى .

كثيرا ما انحرف الفيثاغوريون الى ما يصح اعتباره بغيبيات العدد ، وان كانت نظريتهم الموسيقية قد اتبعت قواعد علمية فى مشاهداتها . وتعد نتائجهم المعتمدة على طول الاوتار وعدد الذبذبات اساسا للعلم الحديث للسمعيات . واعظم دعامة اعتمد عليها العلم الموسيقى اليونانى مستمدة من ارسطو الذى لم تكن نظرته الى الموسيقى ممثلة لنظرة الفنان اليها ، كما هو الحال عند استاذه افلاطون ، بقدر ما كانت ممثلة لنظرة العالم الباحث . وتقترب كتابات ارسطو عن الموسيقى من صورة المذهب المستقل فى الجماليات . فهى لا تستند الى اية عناصر من خارج الموسيقى . وجاءت نظرة المفكر الكلية الشاملة متوافقة مع مذهبه القائم على العلم والتجـربة ، مؤيدة لدور الموسـيقى فى التطهـير (الكاثارسيس) . ونهض المشاءون ، اتباع ارسطو ، بعلم الموسيقى ، وبلغوا به الذروة ، ومع شح معرفتنا ببعض اتباعه البارزين ، الا اننا نعـرف ان

ثيوفراسطوس (٣٧٢ ق.م. – ٢٨٧ ق.م.) كان يعارض فكرة نسـبة أى تاثيرات طبية للموسيقى ، كما اننا نعرف العمل التاريخى الذى كتبه هيراقليديس، وحفظه بلوتارك فى صورة مختصرة ، ونحن اكثر توفيقا فى معرفتنا باشهر باحثى العصر القديم : ارسطوكسينوس من تارينتوم (القرن الرابع) الذى سماه هوراس بالموسيقى والفيلسوف معا musicum idemque philosophus ، والذى ظل يتمتع بشهرة كبيرة حتى القرن التاسع عشر مما حث « بيك » الباحث الكلاسـيكى العظيم على تسميته بالمؤلف الاعظم summus auctor

لم يكن ثيوفراسطوس من اصحاب الشـخصيات كجذابة ، وبدا فى نظر اقرانه محبا للشـجار حسودا شريرا ، وان كان يمثل باعتباره عالما وباحثا علميا قمة العلم الموسيقى الكلاسيكى . وبوصفه فيلسوفا يونانيا نظر لموسيقى من ناحية التربية والسياسة ، ومن هنا فانه عنى عناية فائقة بمذهب «الايثوس» ونستطيع ان ندرك فى كتاباته نظرة العالم الطبيعى الصميم . فلقد اتجه اتجاها معارضا للتاملات الفيثاغورية المعتمدة على الرياضة والعدد ، ودرس النغمات الموسيقية تبعا لقاعدة فزيائية اكوستيكية . وهو ليس عالما فزيائيا فحسـب ، اذ يصح اعتباره اول من عنى بسيكلوجية الموسيقى وجمالياتها ، لأنه تجاوز مسالة اصل الصوت ، وبحث فى مشكلات ادراك الأذن البشرية له .

آخر مرحلة فى الموسيقى الكلاسيكية

تنطبق القواعد التى اثرت فى تقدم الفنون والآداب اليونانية فى العصر التالى انطباقا كاملا على الموسيقى ، كان هذا العصر الذى تساوى عنده الولع بالتفاهات والاغراق فى الاحلام بالمبدعات الشامخة ، عصرا عظيما ، لأنه سعى بوعى لسن قواعد الاصلاح ، ولاعادة احياء الفن ، فبشر بغايات جديدة وبمهام جديدة وبحلول جديدة . قال تيموتيوس : «اننى لا اتغنى بكل ما هو عتيق فالجـديد مفضل عندى . ان من يسود اليوم هو زوس رب الأرباب الفتى . اما كرونوس فهو رب الماضى . فالى الجحيم أيتها الموزا العجوز » . وتعرض موسيقى العصر علامات أوفر تناظر روح العصر اكثر من موسيقات العصر الغابر .

اهم نموذجين للجمع بين الموسـيقى والشـعر هما « النومس » الجديد و « الديترامب » الجديد ، كما قدمها الشعراء الموسيقيون فرينيس وتيموتيوس وفيلوكسينوس بوليدوس (من القرن الخامس الى الرابع) . ويتبين ما حدث من اختلاف فى تقدير مكانة الموسيقى ، واهميتها ، من التغير الذى حدث فى مراتب الآلات . فلقد تنازلت القيثارة عن الصـدارة للاولوس ، ولم يعد اسم عازف الاولوس يذكر فى (قائمة الدرامات المصحوبة بالتواريخ والأسماء) فحسـب ولكن اسمه قد اصبح فى نهاية الأمر يوضع قبل اسم الشاعر ، وهذا يعنى الاعتراف

بالموسيقى كفن مستقل · وثمة تشابه مثير للدهشة بين عصر الفرتيوزية فى القرن العشرين وهذه الشعبية الفاجئة للبراعة فى عزف الآلات فى القرنين الخامس والرابع ق·م· واختفت الالحان الهادئة البسيطة · واكتشف النقاد المعاصرون زيادة ازدحام الالحان بالحليات ، وكثرة تغير المقامات ، وصخب منجزات الآلات، وثقلها · صحيح ان هناك منذ عهد باكر محاولات ملحوظة لتحرير الموسيقى ، عنى بها حتى اوريبد نفسه ، ولكن الفلاسفة والكتاب لم ينظروا للمستحدثات بعين الرضا والارتياح ، ورأى فيها ارسطوكسينوس انحطاطا صريحا ، وبعد التنامق الذى ساد فى العهود السالفة فى اســتعمال الآلات ، ظهر الآن نوع مركب من الموسيقى لا يختلف عن مجموعتنا المعاصــرة للآلات · ففيها نايات ومزامير وكنارات وصاجات ، وشتى الأنواع الأخرى التى تستعمل فى الأداء الموسيقى · ورأى المحافظون فى هذا التجديد اضطرابا وحشيا ، او على حد رأيهم : انحطاطا لفن سام عريق ·

علينا ان نبدأ بالكلام عن تيموفيوس الشهير من ميلتوس (٤٤٦ ــ ٢٥٧) · كانت « ديترامباته » و « نوماته » مطولة حافلة بالزوائد ، اما الحانه المتعة الخفيفة فكانت مصممة للتسبيح بحمد الفن الأقدم ، وجلاله · ونجحت «نوماته» فى خلق ثراء فى اللون لم يسبق معرفته من قبل ، اثار دهشة عامة حتى عند نقاده ، ورحب به الجمهور المبهور ترحيبا حارا · اما المفكرون الحذرون فاعربوا عن معارضتهم لذلك · ورأى افلاطون وارسطو فى هذه الموسيقى اساءة ضارة · ففيها انتهاك بلا مبرر للقواعد التى وضعتها الدولة · وقابل الأدباء الفن الجديد باللوم والترحيب معا · فشن ارسطوفان فى كوميدياته حملة قاسية ضد الاتجاه الجديد فى الموسيقى ، لأنه زين بالحليات الموســيقى العريقة الرصــينة · وندد فيروقراطس مؤلف الكوميديا علنا « بموسيقى المستقبل هذه » عندما اظهر الموزا فى صورة عذراء هتك عرضها · على ان تيموتيوس موسيقى المستقبل قد خلق مدرسة جديدة ، انضم اليها ميلانبيدس وكريكسوس وفرنس لاســتغلال الامكانات الكامنة فى التيار الجديد ·

يتعلم المؤرخ بتأثير خبرته الا يتقبل المعلومات التاريخية كما ترد على لسان المحافظين · فواضح ان الاصلاحات قد استحدثت اشياء جديدة كلية · وكل جديد يلقى على الدوام عــداء من الأغلبية · وفوق كل ذلك ، فاننا لن نخفق فى تقدير ما حدث من تحرر واضح لموسيقى · وعلينا ان نعتبر ذلك نتيجة لتيار تقــدمى ·

لم يعد بوسعنا بعد بلوغ هذه النقطة القول بحدوث تقدم حق · ان ما حدث لم يكن ظاهرة منعزلة ، اقتصرت على عالم الموسيقى ، بل كان وراءها أسباب عامة فى الحياة الفكرية اليونانية ، بعد أن قضى القرن الذى سبق ميلاد المسيح

على النزعة الاستقلالية لليونان الهللينيستية · وبعد ان فقدت العبقرية اليونانية حوافزها اتجهت الى العتاقة وتقليد الكلاسيكية التى سادت فى فترات ردود الفعل بين الفينة والأخرى ، حتى نهاية العالم القديم ، وثمة اتجاه من اقوى الاتجاهات فى الأدب والنحت ظهر فى القرنين الثانى والثالث بعد الميلاد · ومن بين الآثار الموســيقية الفعلية القليلة من العصــر القديم التى حفظت للاخلاف ، ترتيلان لزوميدس ظهرا فى هذا العصر الأخير · وجدير بالذكر انهما يتميزان ببســـاطة مثيرة متعارضة مع الاتجاه المحــافظ العام فى الفن والأدب ، لأن روحها العتيقــة القوية غير متناسبة مع الممارسة الموسيقية للعصر ، ومن المستطاع ادراك اكمل تغير حدث فى مكانة الموسيقى واهميتها فى آخر نوع درامى عظيم فى العصـــر القديم « البانتوميم » · ففيه غدت النظرة الشاعرية ثانوية ، وانتقلت الأهمية الى الرقص والموسيقى ·

وبعد اطلاعنا على الأمثلة الموسيقية الفعلية الأولى الميسورة لنا ، يمكننا استخلاص نتائج محددة عن القواعد المتبعة فى بناء اللحن والايقاع · الظاهر ان نبرات اللغة اليونانية ــ قبل العصر المسيحى ــ قد اثرت تأثيرا ملحوظا على طبقة الصوت الموسيقى المصاحب لها ، واذا توخينا الدقة قلنا أنه كانت تراعى عدم زيادة طبقة اى صوت موسيقى فى اى مقطع من الكلمة على طبقة المقطع الحامل للنبر ، كما كانت النبرة المخففة التى تستعمل فى المقطع الأخير من الكلمات تعطى نغمة موسيقية ذات طبقة اخفض من المقطع الحـــامل للنبر فى الكلمات التالية · لم تستمر الآثار الموسيقية التى ترجع الى القرن الثانى الميلادى وما بعد ذلك فى اتباع هذه القواعد · ومن ذلك يتبين حدوث تحول فى النبرة الموسيقية، وانها قد أصبحت مماثلة لنبرتنا الديناميه الحالية ·

نستطيع اســـتخلاص نتائج هامة اخرى من فحص بردية أوكسيرنخوس السالفة الذكر ، التى احتوت على شـــذرات من ترتيل مســـيحى يرجع الى القرن الثالث الميلادى · وتمثل هذه الشذرة مقطوعة غنائية خالصة ، وتعد وثيقة فذة رغم قصرها · فهى مصدرنا الموسيقى الفعلى الوحيد لتصوير مرحلة الانتقال من موسيقى اليونان القديمة الى موسيقى اليونان المسيحية · واستمر وجود خصائص من الموسيقى الكلاسيكية فى هذه المقطوعة أيضـــا · فايقاعها بالمثل مبنى على طول المقاطع ، أن هذا يزودنا بدليل قيم على مدى تعقد الموسيقى فى بداية المسيحية · واذا كانت المصادر الأدبية الأخرى قد بينت ما حدث من امتزاج للمؤثرات المختلفة ، فان هذه البردية قد اكدت لنا الفرض القائل بحلول نماذج من أسمى نوع من الممارسة الموسيقية القديمة محل الأغانى العبرانية كما كان يغنيها المسيحيون الاوائل ، وحدث هذا بمجرد التقاء العالم المسيحى بالحضـــارة اليونانية ·

الفصـــل الثانى

بيزنطـــة

الموسيقى فى العالم المسيحى الشرقى

يدفعنا التسلسل المنطقى لتاريخ موسيقى الحضارة الغربية الى الكلام عن الامبراطورية الرومانية وبداية العالم المسيحى • ولعله من المستحسن ان نبدأ الكلام عن موسيقى الامبراطورية الرومانية الشرقية فى بيزنطة حتى وأن عنى هذا الاضطرار الى التوغل بقدر كبير فى العصور الوسطى •

أدى الجمع المتوافق بين «الافلاطونية الجديدة » و «الفيثاغورية الجديدة بالاشتراك مع الاتجاهات الجديدة المنبعثة من فلسطين الى ظهور مذهب فلسفى جديد • وتصاعدت من هذا المذهب معتقدات ميتافزيقية غريبة ، وبخاصة فى مناطق الصراع بين الحضارتين السورية والمصرية ، وترتب على مشاحناتهما فى بعض الحالات ظهور طوائف دينية جديدة •

بزغت فى هذا الجو اقدم اناشيد الشعر المسيحى التى شقت طريقها الى دوائر الحضارة فى سوريا وفلسطين ، ما لبثت ان خضعت للحضارة اليونانية ، ثم انتقل فيما بعد الشعر المسيحى والموسيقى المسيحية الى الغرب حيث تعرضا تسع اشارات أساسية • ويكفى ذكر اثنين من هذه الاشارات ، مازالتا مستعملتين العصور الوسطى لاهوت غربى وطقوس غربية وموسيقى غربية •

لن نحاول فحص المهام الأولية لهذه الموسيقى السورية المصرية البيزنطية بعد ان اختفت فى غياهب السحر والتعاويذ • ويكفى القول بأن الدور الأصلى للموسيقى فى عصور ما قبل التاريخ – التعاويذ والسحر واستحضار الجن – قد ظل باقيا فيها أمدا طويلا ، وان بعض مظاهرها قد اتخذ شكلا نمطيا ، واصبح من العلامات المميزة للطقوس المسيحية • ومن المراسم المعروفة فى العالم المسيحى فى عصرنا الحالى قيام الكاهن بانشاد احد المزامير اثناء رش الماء المقدس على المذبح وجموع المصلين قبل ابتدائه لاحتفال القداس • وتبدو لنا هذه الظاهرة مجرد شعائر طقوسية • اما كهنة انطاكية فكانوا يعتقدون عند قيامهم بالشىء ذاته ان الشيطان يهاب موسيقى الكنيسة ، وبخاصة عندما يتكلم « بازيل » عن أرواح الشياطين التى تستطيع الموسيقى مطاردتها •

الشرقى حول بيزنطة ـ التى أعيد تسـميتها بروما
تركز العالم المسيحى ذلك فى سائر الانحاء باسم القسطنطينية ـ وظلت عاصمة الجديدة وعرفت بعد ذلك فى سائر الانحاء باسم القسطنطينية ـ وظلت عاصمة الامبراطورية هذه موطن ازدهار للفن والأدب زهاء الف سنة • وبالنظر الى استمرار الحرب بين اجزاء الامبراطورية ، بلا انقطاع تقريبا ، حتى سقطت القسطنطينية آخر الأمر فى قبضة الاتراك سنة ١٤٥٣ ، فقد كنا على استعداد للاعتقاد بتعرض الحضارة البيزنطية الى التدهور المستمر • ومع هذا فلو تأملنا تاريخ الامبراطورية الرومانية الشرقية سيتبين لنا الضآلة النسبية لما عانته أهم ربوعها ـ وبخاصة العاصمة ذاتها ـ من أوصاب الحرب المستمرة ، وانها قد استطاعت على عكس ذلك انشاء حياة روحية وفنية من أسمى نوع •

طالما ساد الاعتقاد بأن الفن البيزنطى استمرار متدهور للفن اليونانى الكلاسيكى سيتعذر الاهتداء الى أى فهم حقيقى لطبيعته • والقسطنطينية غدت بعد توطدها مركزحضارة مختلطة للامبراطورية الرومانية، ودعامة هذه الحضارة هو التراث الكلاسيكى والتراث والفن البيزنطى فى صورة مختلفة اختلافا محددا عن العصر القديم • وفى القرون التى أعقبت سقوط الدولة الرومانية الغربية ، ظلت الفنون حية فى بيزنطة ، وقدر لها فيما بعد أن تنقل الى الغرب ما ورثته من تراث كلاسيكى ، بالاضافة الى طابعها المميز •

تتماثل استحالة تقديم خلاصة شاملة عامة للموسيقى البيزنطية مع استحالة تقديم خلاصة مماثلة عن الموسيقى اليونانية الكلاسيكية • ونحن نعرف الكثير عن بعض مراحل الموسيقى البيزنطية ، لأن الفن الذى نصادفه فيها مازال حيا ، أما المراحل الأخرى فاسطورية ، كممارسة الموسيقى فى العصر الهوميرى سواء بسواء • وعلى غرار ما اتبعناه عند الكلام عن الموسيقى القديمة ، ينبغى ان نستبعد أى حديث عن الموسيقى الشعبية لافتقارنا الكامل الى ما يدلنا عليها ، بل وربما ذهبنا الى ما هو أبعد من ذلك ، فعلينا ان نتجنب أى حديث عن أى موسيقى دنيوية غير دينية • ومن المعقول للغاية افتراض وجود نوع ما من الموسيقى الدنيوية كان يمارس فى العالم البيزنطى ، حتى اذا لم يتوافر أى دليل عليه • وليست هذه نتيجة لأية مصادفة بحتة ، ولكنها نتيجة منطقية للدور الجديد الذى أصبحت الموسيقى تقوم به فى الحياة الروحية لليونانيين المسيحيين ، بعد اختلاف نظرتهم اختلافا اساسيا عن معتقدات اسلافهم الوثنيين • لم تعد الموسيقى عاملا لا غنى عنه فى الحياة الروحية السامية للفرد • ولم تعد بين الرموز التى تعتز بها الدولة ، فتوقفت عن الهام رجال الدولة والحكام والفلاسفة والفنانين ، وعن دفعهم لتركيز اهتمامهم وعنايتهم على ممارستها ، فلقد اتخذت الكنيسة الزعامة الروحية والعقلية فى عالم المسيحيين

اليونانيين الجديد هذا ، ووقع الجانب الدنيوى من الموسيقى الكلاسيكية القديمة ضحية لمبادئها العلوية ، واصبحت الموسيقى الدنيوية تلعب دورا متواضعا فى هذا الوضع الجديد ، الى حد ان لم يعد ذكرها يظهر ضمن شخوص المسرح • ومع هذا فقد ادركت الكنيسة اهمية الموسيقى ، وامكان تكييفها بحيث تناسب غايتها واهدافها ، فاستولت عليها ، ومنحتها دورا عظيما يتناسب مع طابعها •

كانت الموسيقى البيزنطية موسيقى كنسية، وبذلك اصبحلها دور وثيق الارتباط بمصير الكنيسة ذاتها لا يخضع لأى تغير فى الزمان ، اى أصبح فوق كل زمان ، ومن ثم فعلينا الا ندهش اذا رأينا «عصر» الموسيقى البيزنطية قد استمر أمدا طويلا • والواقع ان هذه الموسيقى لم تكتمل الا فى القرن التاسع عشر • ونحن نرى فى بداية هذا العصر ـ الذى استمر الف وستمائة سنة ـ كما تشهد بذلك بردية أوكسيرنخوس Oxyrnchus ـ اعتماد الموسيقى البيزنطية على الموسيقى القديمة كما اعتمد فى العصر الحديث على الموسيقى الأوروبية المعاصرة • أما فى القرون الخمسة عشر التى تفصل بين العهدين ـ أى بين القرنين الرابع والتاسع عشر ـ فكان ابداعها يتحقق فى نطاق الحدود الصارمة التى فرضتها عليها الحياة البيزنطية ، ولها اسلوب واصول مميزة فى الممارسة الموسيقية • والروح التى عرفت عن عقلية العصر الوسيط مسئولة عن التيار المتخلف المصطنع الذى اعترض طريق التقدم الفنى الراسخ المتواصل لهذه الموسيقى • ومن حسن الحظ ان هذا التخلف مقصور بوجه خاص على الكتابات النظرية ، وقد يلقى ممثلو الموسيقوجرافيا البيزنطية من أمثال سويداس (من القرن العاشر) وميشيل بيسيللوس (القرن الحادى عشر) وبرينيوس (القرن الثانى عشر) وباخيميريس (القرن الثالث عشر) بعض نظرات عابرة على موسيقى عصورهم ، ولكن نشاطهم الأساسى قد تركز على اعادة اكتشاف المذهب الموسيقى القديم • وهذا يفسر سر عجز الموسيقى البيزنطية عن اخراج أى علم موسيقى مستقل يقارن بعلم القدم • هذه الحقيقة مسئولة عما يواجه الموسيقولوجى وعالم الآثار المعنى بالفن البيزنطى من تعقيد لا ينتهى عند حد •

تعرض لنا الكلمات والنغمات القليلة التى تضمنتها المخلفات الباقية من بردية أوكسيرنخوس دليلا قيما لاثبات الاتصال غير المنقطع بين الحضارة القديمة والحضارة اليونانية المسيحية • فهى تثبت ترحيب أهل العلم من اليونانيين المسيحيين بالطريقة الموسيقية عند اسلافهم ، واتباعهم لها ، ومع هذا فهذه هى الوثيقة الوحيدة المتوافرة لنا • فاذا اتخذناها نموذجا ، أمكنا تخيل حال التراتيل التى كانت تغنى عند الطوائف المسيحية فى المدن المصرية الكبرى • ويدعم نظرتنا الأمثلة المشابهة فى الفنون التشكيلية البيزنطية الباكرة التى تكشف

على تاثير هلينستى واضح · الا ان علينا الا نتناسى وان نتذكر الاصول الشرقية للمسيحية التى انحدرت منها وتراثها والعبرانية ، لو توخينا الدقة · وعلى هذا تكون التراتيل والاناشيد المسيحية الاولى منقولة عن الطقوس اليهودية ، أو كانت تقليدا مباشرا لها · واعترف بهذه الحقيقة ملو بولس ، وبلين الاصغر · ولسوء الحظ علينا الاكتفاء بهذه الاشـــارات ، فلا وجود لاى وثائق فعليه بين أيدينا تستطيع توضيح التراث الشرقى توضيحا دقيقا ·

اما بالنسبة للتراث الكلاسيكى ـ وليس لدينا اكثر من وثيقة موسيقية واحدة من آثاره ـ فاننا نعرف من مصادرنا الادبية كيف استوعبت الحضارة البيزنطية الباكرة الى جانب الموسيقى الرصـــينة التى جاء ذكرها فى بردية اوكسيرنخوس قدرا كبيرا من الموسيقى الدنيوية الاخف وزنا ، بل والتافهة . ويقال ان آريوس زعيم اقوى طائفة من الهراطقة المارقين قد تمكن من تسريب معتقداته الى نفوس الناس من خلال الاغانى والحانها المنقولة عن المســـرح والحانات والسفن · فلا عجب اذن اذا وقف الانصـــار الغيورون للكنيســـة الأورثونكسية ـ كالنساك والرهبان فى الصحارى ـ موقف المعارضة للموسيقى ·

وتمشيا مع الاتجاه السلفى فى الأدب ، ومع الاهتمام العام بالمشـــكلات اللاهوتية الذى ادى الى استبعاد موضوعات الدنيا والحياة اليومية ، اختفت الموسيقى الدنيوية اختفاء كاملا من وثائقنا · واستمرت الموسيقى الكنائسية فى البقاء ، وانضم اليها فن جديد المولد اســـتحدثه الاباطرة عندما أصـــبحت القسطنطينية حاضرة الامبراطورية وكعبتها · وهو موسيقى سامية وقورة ذات طابع شبه دينى ، يمكننا تسميتها بموسيقى « البلاط » واعترفت حواضر الفكر الشرقى الكبرى : أورشليم والاسكندرية وانطاكية ـ والعاصمة نفسها فيما بعد ـ بالموسيقى ـ أو بمعنى أصح بالغناء كجزء مكمل للطقوس · واستعاضوا عن الغناء البدائى لجموع المصلين بالكورس (من الصبية عادة ، وان كان مختلطا فى بعض الاحيان ، يتألف من صبية ورجال يغنون غناء انتيفونيا ـ تقابليا) وعازفين منفردين · وهكذا رفعوا الموسيقى الى مرتبة الفن ·

ومزامير مرحلة الانتقال ذات طابع أقرب الى البساطة · ويغنى الكورس متبعا نصوص الكتاب المقدس فاصلا يسمى بالتروباريون troparion ولكن ما لبث التروباريون ان تحولت الى مقطوعة مستقلة عن المزمور لها نص ولحن مستقلان · ومع هذا فلم يكن هذا الاجراء اختراعا يونانيا ، ولكنه تكييف لممارسة نشأت فى الشرق ، أو فى سوريا على وجه التحديد · وبذلك ورث المســـيحيون اليونانيون مؤثرات حضـارية شـرقية · وهذه حقيقة تميز بها التقدم التالى للحضارة البزنطية ، ومن هنا هيمنت المؤثرات الشرقية على عالم الموسيقى ،

واختفت التقاليد الموسيقية الهلينيستية من طقوس الكنيسة وحفلات البلاط ، وحل محل الطقوس القديمة فى القداس نوعان أساسيان من القداس ، قام باستحداثهما القديس باسيل الاكبر والقديس يوحنا فم الذهب (خريزوستوم) (والاثنان من القرن الرابع) · والنوع الأول خاص بطقوس اسنة التجربة ، وبعض أيام مقدسة اخرى · أما النوع الآخر فيخص الحفلـــات التى تغنى فى أيام الآحاد والمواسم العادية · استمر هذا النوعان من الطقوس بلا تغيير لعدة قرون عند اليونانيين ، وكذلك فى كل غرب أسيا وشمال افريقيا وشرق أوروبا (عند الصقالبة بخاصة) ، أى عند الشعوب التى رحبت بالشعائر اليونانية · وحدثت بعض تغيرات طفيفة فى الطقوس بعد تلك بعدة قرون ـ كالتى حدثت فى بداية القرن السادس عشر نتيجة لتأثير بسيط من الترك ، وخلال القرنين الأخيرين عندما تأثرت بالموسيقى الأوروبية الغربية بعض الشيء ـ ولكن أساس هذه الموسيقى القديمة ظل راســـخا ·

مقارنة بين موسيقى اليونان القديمة وموسيقى بيزنطة

ان عقد مقارنة بين موسيقى اليونان القديمة وموسيقى بيزنطة الوسيطة لا يخلو من فائدة · فأولا غلب على الموسيقيين طابع الغناء ، ولكن بينما نهضت موسيقى اليونان القديمة من البداية بنوع من موسيقى الآلات ، وابتدعت نظاما خاصـــا لتدوينها ، لم تشجع الموسيقى البيزنطية بالمرة ظهور موسيقى للآلات · وعهد هذا الفرعان الكبيران من موسيقى اليونان بموسيقاهما للآلات الى آلات أساسية قليلة · فاعتمدت اليونان ـ كما رأينا ـ على آلتين أساسيتين : الاولوس والكثارة · أما البيزنطيون فقد جعلوا استخدامهم المحدود للآلات من حظ آلة واحدة : الارغن، التى لم تظهر فى موسيقاهم الكنائسية ، بل فيما أسميناه موســـيقى البلاط · واختفت القيثارة والاولوس اللتان صحبتا المنجزات الموســـيقية كلها فى العهد الهلينستى لليونان ، بعد أن قضى مجمع لاودقيا على المســـرح والبانتوميم والموسيقى الفرتيوزية · والأرغن كالاولوس منقول عن الشرق · ويتبين من النصب التشكيلية ، وبخاصة من النقوش البارزة ان الارغن كان معروفا فى الغرب قبل قيام قسطنطين كوبرونيموس الامبراطور البيزنطى باهداء واحد الى بيبان ملك الفرنجة فى القرن الثامن · كان الارغن يصحب الالحان التى كانت تغنى فى احتفالات البلاط ، أما أهميته فلا تقارن بأهمية الاولوس ·

كانت الموسيقى البيزنطية اكثر من الموسيقى اليونانية اقتصارا على الغناء، كما كانت أوثق ارتباطا بالنص ، وخضوعا له · هنا أيضا نلحظ تشابها بين الموسيقتين القديمة والبيزنطية · ولكن من المفارقات ـ كما قد يبدو ـ ان يعتمد

واضحة . فالعلامة المميزة لموسيقى
على هذا التشابه ذاته ما بينهما من فروق
اليونان القديمة هى النبرات الموسيقية للغة والنظام الايقاعى للشعر . واختلت
الموسيقى البيزنطية عن الموسيقى اليونانية بعد حدوث تغير فى هاتين الخاصتين
الأساسيتين . ففى القرون الاولى التى أعقبت مولد المسيح ، افسحت النبرات
الموسيقية للغة اليونانية المجال أمام نظام مألوف لنا معتمد على الشدات والنبرات
الدينامية : المقاطع الطويلة فيه وقف على المقاطع المنبرة ، اما باقى المقاطـــع
باطوالها المختلفة فقد اعتبرت قصيرة، وأدى ذلك الى القضاء على النظام الايقاعى
المعتمد على طول المقاطع ، ولم يعد فى الموسيقى البيزنطية قياس لطول المقاطع ،
واصبح من الضرورى حصر المقاطع . فلم تعد صيغة الايقاع البيزنطية الرموز
ب ـ ، ـ ب ، ببب ـ ب الخ .. ولــكنها اصــبحت ا ... ، ا ...) الخ .
ونقل البيزنطيون هذه القاعدة الفنية الجديدة المعتمدة على النبرات وعدد المقاطع
من اساتذتهم السوريين .

ان بعض الخلاصات الهامة للموسيقى اليونانية الكلاسيكية سـجلت فى
العصــــور البيزنطية ، ان لم تكن فى أراضى بيزنطة ذاتها (الليبيوس فى القرن
الرابع ، وبوتيوس فى القرنين الخامس والسادس) . وبرغم هذا فقد اختفى النظام
الموسيقى لليونان القديمة تحت ضغط الميول الشرقية ، واختفت معه طريقة تدوينه،
وبذلك ظهرت مبادىء جديدة فى الموسيقى والتدوين تدل على انتمائها الى أصل
شـــــرقى .

هناك تشابه بين القيمة الاجتماعية الكبيرة التى نسبتها اليونان القديمة
للموســيقى وسمو الطابع العام الوقور للموسيقى البيزنطية التى كانت تعزف
فى مناسبات الطقوس الكنســية واحتفالات البلاد . والدور الذى كانت تؤديه
الموسيقى معروف الى أبعد حد ، وكتاب « المراسم » لقسطنطين بورفيروجنتوس
(القرن العاشر) ووصف الرحالين تقدم مادة يمكن بها اعادة انشاء موسيقى
القصور .. ففيها يظهر الكورس المزدوج وهو يمثل هنا الحزبين السـاسيين
الرئيســــيين : الزرق والخضــــر اللذين يقدمــان اغانيهما بالتناوب . ومن
الملامح الشرقية التى لا تخفى أداء الكورس وراء الستائر . والموسيقى ، ككل
موسيقى شرقية خالية من الهارمونية ، وليست بوليفونية . والأرغن هو الآلة
الوحيدة المستعملة فى الاصطحاب . (وتحدث الرحالون عن وجود آلات من
الأرغن مصنوعة من الفضة والذهب) ، على ان معرفتنا بطبيعة الاصطحاب
عندهم لا تختلف فى قصورها عن معرفتنا بمصاحبات القيثارة عند اليونانيين
وتشترك الموسيقى اشتراكا مناسبا فى الاحتفالات والاجتماعات العائلية والعامة
والافراح . وكان البيزنطيون شــغوفين بوجه خاص باســتعراض تنظيماتهم

الموسيقية أمام الزوار الأجانب من الأجناس الادنى حضارة . ونهض صـــناع
الآلات الموســـيقية البيزنطيون بفنهم وارتقى على ايديهم ، واصــبح له مكانة
مرموقة . وزها العرش الامبراطورى بما فيه من آلات موسيقية ذاتيه الحركة ،
اثارت الاعجاب العميق لدى الضيوف الادنى حضارة والسفراء . فكانت توضع
فى داخل اجسام تماثيل الأسـود الموضوعة قرب العرش آلات بارعة تقلد تقليدا
حقيقيا زئير الأسود . وجدير بالذكر كيف تغير دور آلة الأرغن فى الغرب فأصبحت
آلة موسيقية للكنيسة ، بعد ان كانت فى بيزنطة آلة معروفة بدورها الدنيوى .

هناك أنواع كثيرة من الأغانى التى كانت تقدم فى القصـــر الامبراطورى .
ولكن العصـــر الذى يفصل بين القرن التاسع والقـرن الثانى عشر ، يعرض
للامبراطور رأس الامبراطورية وهو ظل الرب على الأرض . فهو يحمل لقب
الملك (بازيليوس) والأمير ارسولى (ايزابوستلوس) وتتطلب مكانته الرفيعة
مراسم وطقوسا ، لصيغ التحيات المنشـــودة فيها أهمية بارزة . هذه التهاليل
مقطوعات قصيرة من الشعر تغنى فى جميع الاحتفالات العامه فى حضرة الامبراطور
ومن الاشــكال الأخرى : البوليكرونيزموس أو اناشيد تمنيات العمر الموفى ـ
« والاوفيميوس » أو الدعوات الطيبة . والنوع الأخـــير متنوعات دينية من
البوليكرونيزموس تنشــد على مشــرف البطاركة . وتوجد تهليلة ميسوس
و « اوفيميوس » وترجعان الى عهد متأخر : القرن الرابع عشر وكانتا تنشدان فى
مديح الامبراطور يوحنا بالبولوجوس والبطريرك يوسف .

التربة الحقة التى نبتت منها نظريات الموسيقى البيزنطية وممارستها هى
موسيقى الكنيسة . وبينما تتوافر لنا مؤلفات غنية ، نظرية وتاريخية ، عن
موسيقى اليونان القديمة ، وما نعرفه من الموسيقى الفعلية شذرات قليلة ، فان
الأمر على العكس تماما بالنسبة للموسيقى البيزنطية . صحيح ان العصر الباكر
(من القرن الرابع الى الثامن) شحيح فى آثاره كالعصر الهوميرى سواء بسواء ،
ولكن العصـــــر الذى يفصل بين القرن التاسع والقرن الثانى عشر ، يعرض
لنا مادة قيمة ، وتزداد ابتداء من القرن الثالث عشر وفرة مصـــادرنا . اما
المقالات التاريخية والنظرية فنادرة ، وتتألف فى الأغلب من وقائع انســكلوبيدية
واشارات أدبية وملاحظات تمهيدية قصيرة للتعريف بالمؤلفات . وعلى هذا فان
هذه المعلومات قادرة على تزويدنا بصورة للموسيقى البيزنطية مع التجاوز عما
فى ملامحها من غموض وعدم قدرة على اعطاء خلاصة دقيقة للعلاقة بين الموسيقى
البيزنطية والموسيقى الغربية المعاصرة لها ، أو بينها وبين الموسيقى الأرثوذكسية
الأكثر حداثة ..

موسيقى الكنيسة البيزنطية والشعر الروحى

عند الموسيقى الكنسية البيزنطية شعر دينى ذو ثراء فذ · ويعد هذا الشعر الأساسية من القداس السابقة الذكر · ومازالت الكنيسة
أيضا دعامة الأنواع
الشرقية تملك عددا كبيرا من الأعمال الطقوسية التى تحتوى على نفائس من الشعر والموسيقى ، عمرها الف وخمسمائة سنة · واهم انواعها الأناشيد الانجيلية وتحتوى على فقرات من الانجيـــل تتلى فى الطقوس ومن المزاميـر من العهد القديم ، وتنقسم الى عشرين مجموعة · «والاكتوايخوس» Psalterion وفيه ترتب للشـــعائر وفقا « للمقامات الكنســـية » الثمانية ويحتوى كتـاب « الاوخولوجيون » على طقوس وشعائر الاسرار السبعة(*) والايوستولوس بما فيه رسمل لكل أجزاء السنة الكنســـية (من اكتوبر الى اكتوبر التالى) وكتاب « التريوديون » يحتوى على شـــعائر ما قبل عيد الفصـــح أما كتاب البتنيكوستوريون العنصرى فيحتوى على طقوس خاصة بما بين عيد الفصح وعيد العنصـــرة ، والى جانب هذه الأعمال المعترف بها ، احتوت مخطوطات لا حصر لها على عدد كبير من التراتيل بعضها يستعمل للشعائر ، ولا تتجاوز اهمية البعض الآخر الأهمية الأدبية · ويتركز اهتمام مؤرخى العهد البيزنطى الآن على هذه المخطوطات بوجه خاص ·

« والكتب الانجيلية » ذات اهمية محدودة لنا · اذ كانت هذه النصوص النثرية التى لم تتغير تغيرا ملموسا منذ القرون الأولى من التاريخ الميلادى تغنى بطريقة بسيطة مطردة ، ومن ثم فانها لا تكشف عن ايقاع شعرى أو موسيقى بالمعنى الصحيح · ومع هذا فان لها مزية واحدة للمؤرخ ، بفضل ما فيها من انتظام واضح مفهوم واشارات للاداء · وتدعى هذه الطريقة برموزها التى تظهر تحت سطور النص أو فوقه « بالاكفونسيس » أى « طريقة القراءة الجهيرة » وترجع الى عصور قديمة قبل التاريخ ، ويحتمل ان يكون البيزنطيون قد نقلوها عن مصادر سامية · ويتجاهل تدوين « طريقة القراءة الجهيرة » الاشـــارات الموسيقية بمعناها الصحيح ، ويرمى الى توضيح معانى الكلمات اعتمادا على تسع اشارات اساسية · ويكفى ذكر اثنين من هذه الاشارات ، مازالتا مستعملتين فى كل اللغات الحديثة : الشولات وعلامة الوصل ·

ويهم دارس الشعر والموسيقى شـــعر الأغانى والتراتيل الذى جاء نتيجة لظهور الأصول الايقاعية الجديدة المبنية على عدد المقاطع والنبرات الحركية ·

(*) التعميـد والتثبيت والكهنوت والزواج والقربان المقـدس ومسحة المـوت وسر الاعتراف .

عرفت القرون الأولى من المسيحية « الاستروفات » البســيطة المؤلفة من عدد متساو من المقاطع مثل « التراتيل الملائكية » المشهورة فى القداس · وخلفت « التروبايون » البسيطة ـ ابتداء من القرن الثالث ـ تراتيل ذات ابعاد شامخة · ومن بين اهم مبدعى هذه الاشكال ، نستطيع ان نذكر « بارديسانس » السورى ومواطنه الذى جاء فيما بعد وهو « القديس افرايم » · ويدور شعر هذه التراتيل الجديدة حول مشاهد من الكتاب المقدس وقصص القديسين ، معدة اعدادا منحيا دراميا ليريكيا . بعد نستحداثها شكلا فنيا مميزا يناسبها · ويجىء فى أعقاب الاستروف الاستهلالى Kou[illegible] صف من الاستروفات الطويلة ذات ايقاع متماثل [illegible] ولها ترجيعات متماثلة · وتكشف الاستروفات عن دقة وملامح ملحوظة من الأسى ، ولا يفوقها فى هذا الشان الا الاقســـام الختامية المهيبة من الترجيعات ويقدم الايقاع اعتمادا على استروف نمطى [illegible] يســـتعيره المؤلف أو يخترعه بنفسه · وتؤدى مقارنة هذه التراتيل بتراتيلنا الغربية الى التضليل ، لأنها شرقية صرفة شبيهة بالـ sugithas عند السوريين والأصح ان نعتبرها نوعا من المواعظ المنغمة التى يؤديها منشد منفرد ، بينما يقوم الكورس بترديد الترجيعات · واصبحت كل من التراتيل الأبسط والأقدم ، والأبكر والأحدث ، والكانونات من المعالم الكلاسيكية الوطيدة · فهى لم تتغير تغيرا محسوسا بعد القرن الثامن ، وساعدت على اكتمال مظاهر الأبهة والفخامة فى الشعائر البيزنطية · كان مؤلفو أشعار التراتيل القدامى ـ مثل اســـلافهم اليونانيين ـ يؤلفون موسيقاهم ، ومن هنا جاء تسميتهم بالشعراء الملحنين · اما من هم أحدث عهدا منهم ، فقد قنعوا باسم مؤلفى التراتيل hymnographos وقام بصياغة هذا النوع الشعرى الموسيقى ثلاثة شعراء ملحنون عظام : القديس رومانوس والقديس يوحنا الدمشقى والبطريرك سرجيوس · وتعتز الكنيســـة الشـــرقية بترتيل الفه البطريرك ســـرجيوس فى مدائح العذراء لدفاعها عن القسطنطينية عند عشائر الآفار (البرابرة) ، اعتزازا مماثلا لاعتزاز اللوثريين « بالرب حصننا المنيع » Ein Feste Burg

وحدث تغير يتصل الى حد بعيد بالمشاحنات التى دارت حول ماعرف بهدم الأوثان فى الفن التشكيلى ، بدت اثاره فى كتب الطقوس اليونانية خلال القرون السابع والثامن والتاسع · وتشغل اسماء الدافعين عن الايقونات المقدسة حيزا كبيرا فى التقاويم ، وحلت تراتيلهم العقائدية محل قصائد رومانوس الشـــاعرية الأكثر دماثة · وبزغ شكل جديد : «الكانون » الذى اصبح منذ ذلك الحين اسمى صورة للتعبير الشاعرى ، وللكانون ابعاد رحيبة ، ويتألف من ثمان او تســـع قصائد طويلة ، لكل لحنها ، الذى يتكرر فى كل استروف · وربما امكنا تقدير ابعاد مثل هذه المؤلفات الفخمة لو رجعنـــا الى « الكانون » الكبير الشـــهير

« لاندراوس » الكريتى ، ويتألف من مائتى وخمسين استروفا · وانتهى عهد الحقبة الخلاقة الكبيرة فى الموسيقى البيزنطية بعد القرن الثامن ، ولم تظهر سوى مقلدات حتى القرن الخامس عشر ·

اعتمد العصر العظيم الأول من الشعر على مصاحبات موسيقية تتألف من ألحان مختصرة بسيطة Oeotokomeios · أما العصر المتأخر ، فقد استحدث أغانى مزركشة espmeios عاد فيها مرة أخرى التأثير الشرقى فى أغلب الظن · ويتعذر تحليل العهد الأخير – أو يكاد – لما فيه من اتجاهات ترجع الى عهد عتيق · واعتبر الكتاب النظريون تنبيئا عنيدا بالعلم الموسيقى اليونانى القديم ومعتقداته . وإن كان هذا العلم قد خبا ذكره بالفعل · صحيح استمرت النظريات الكلاسيكية الموسيقية تدرس على نطاق واسع فى الامبراطورية البيزنطية غير انه من المؤكد ان هذه الممارسة الموسيقية ومؤلفاتها قد استحدثت أشياء جديدة مختلفة عن الكلاسيكية حتى قبل نهاية العصر الخلاق الكبير (من القرن الرابع الى الثامن) ويستطاع التيقن من ذلك من العمل المسمى Hagiopolites ويرجع الى نهاية العصر · وينسب الى القديس يوحنا الدمشقى ، لقيامه بتأليف كتاب «المقامات الثمانية» octoechus ، ولكن مثل هذا القول يعنى ظهوره فى عهد أسبق من العهد الذى ظهر فيه ، لأن قاعدة المقامات الثمانية قد ظهرت بكل تأكيد فى وقت سالف ·

ومن العلامات المميزة للغناء البيزنطى مد النغمة الأخيرة فى الجملة الموسيقية ولم تكن الاشارات المساعدة فى التدوين الغربى قد عرفت بعد عند كتاب هذه الموسيقى ، ومن هنا يظهر فى الاعدادات الحديثة شىء من التعنت عند استعمال خطوط المازورات · كانت الالحان تنقسم الى جمل موسيقية تتبع معنى النص · ولقد سبق ان تحدثنا فى الفصل السابق عن الطابع « المونودى » – المفرد الصوت – للموسيقى اليونانية القديمة ، سواء كانت منفردة او جماعية · والموسيقى البيزنطية فى صورتها الصافية مونودية اساسا باستثناء قيام الكورس احيانا بغناء ما يمكن تسميته بالنغمة المصاحبة ، وسادت هذه الطريقة فى الغناء حتى يومنا هذا فى مناطق الكنيسة الشرقية ، التى لم تتأثر بالموسيقى الغربية ·

تطور تدوين الموسيقى البيزنطية مستقلا عن تدوين اليونان الكلاسيكية · ويصح اعتباره من بين أعظم المنجزات الصميمة للحضارة البيزنطية · وهو تدوين للغناء فحسب ، وان كان يكشف عن تشعبه فى هذا المجال الى نوعين فرعيين · احدهما كان يستعمل للتلاوة المنغمة للانجيل ، اما النوع الآخر فيستخدم للغناء بمعناه الصحيح · ويساعدنا هذا التدوين على النفاذ الى أعماق

عالم جديد من أوله لآخره · فبدلا من استخدام حروف التدوين ترمز الى أشياء خالية من الغموض ، استعملت الموسيقى البيزنطية اشارات حاولت التلميح المصور لبناء اللحن وسيره دون تحديد دقيق لطبقة الصوت · هذه الاشارات (النومس) νευμα ، بمعنى علامة ، معروفة لنا فى ثلاثة انواع اساسية (وان كان قد ظهر أنواع ثانوية متعددة فى القرون الوسطى) ونوع حديث ويظهر فى الطريقة القديمة – التى اكتمل تقسيمها فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر – اشارات شبيهة بالاشارات الـ ecphonetic ، ومازال تفسيرها مشكوكا فيه · وتغير التدوين البيزنطى تغيرا مفاجئا فى القرنين الثانى عشر والرابع عشر لأسباب مجهولة لدينا ، ولكن الطريقة الجديدة اضافت الى الاشارات الموجودة عددا كبيرا من الاشارات الجديدة ، وساعد ذلك على التعبير وتسجيل كل الدقائق التى كانت ميسورة لهذه الموسيقى · وأدى الاصلاح الثالث الى اثراء الـ chironomic وايماءات الاصابع التى يقوم بها المرتل ، وظهر أسلوب مزركش جديد لا تطيقه الآذان الغربية عادة لما فيه من غرابة وتكلف ·

لم تشابه الموسيقى البيزنطية موسيقى اليونان الكلاسيكية فى غاياتها ، ولكنها تعد أساس موسيقى المسيحية الشرقية · ويصح القول بانها موازية للموسيقى الجريجوريانية ، ولكن وراء المقارنة هناك صلات وثيقة بين هذين الفرعين من الأغانى المونودية ، لأن أصل موسيقانا الكنائسية لا يرتد الى روما ، ولكنه يرتد الى الجزء الشرقى من الامبراطورية الرومانية · فلقد ظلت اليونانية لغة طقوس العقيدة الجديدة حتى نهاية القرن الثالث ، ومازال الجزء الاول من القداس الكاثوليكى يستهل بابتهال يونانى : كيرى اليزيوم ! (رحمتك يارب) واستمر التأثير الذى شع من الشرق ، ونقلته بيزنطة الى الغرب فعالا ، وانما بدرجة متفاوتة · وظهر ملحوظا بوجه خاص ابان حكم البابوات المنحدرين من أصل سورى ويونانى (القرن الثانى) ، ولم يتوقف نهائيا الا بعد الانفصام النهائى للكنيسة سنة ١٠٥٠ ·

الفصـــل الثـــالث

رومـــا

لن نستطيع القول بوجود موسيقى ممثلة لروما ، على نحو قولنا بموسيقى الحضارة اليونانية ، ولابد ان يكون قد توافر للرومان اغانى شعبية بسيطه تمثلهم ، وان كانت هذه الاغانى قد ضاعت فى غمار تيار حضارة موسيقية اجنبية نمت جذورها وازدهرت بعد نقلها الى التربة الرومانية · وعلى هذا فاذا قلنا موسيقى روما ، فانما نعنى بذلك الموسيقى اليونانية بعد تطورها وممارستها فى روما ·

وكلمة « تطور » تحتاج الى تحديد ، لانه فى حالة الفنون المنقولة ، لايلزم ان يعنى « التطور » التقدم · ولا يختلف ما حدث فى حالة الممارسة الموسيقية عما حدث فى باقى الفنون ، التى انتقلت من اليونان الى روما · أن ما حدث هو تدعيم سبل تعبيرها ـ او بمعنى اصح زيادتها خشونة ـ بعد اضافة عناصر مختلفة تجعلها أنسب للذوق الرومانى الأقرب الى الغلظة والفظاظة · وعلى عهد اغسطس ، كانت آلة الاولوس قد تقدمت وأصبحت آلة ضخمة قادرة على منافسة « التوبا » (فى الاتنا النحاسية المعاصرة) · ويحدثنا اميانوس مارسيلينوس « عن وجود كنارات فى ضخامة العربات الحربية » والى جانب ما حدث من تضخم فى حجم الآلات المختلفة ، فقد جمع الرومان بين الآلات تجميعات عجيبة · وما من شك فى ان الميل لانشاء مجموعات ضخمة قد سبق ظهوره فى مصر ، ومن هنا اهتدى الرومان الى امثلة هائلة يستطيعون الاقتداء بها · ووصف بطليموس فيلادلفوس (مات ٤٦ ق · م) موكبا فى البلاط بالاسكندرية بلغ عدد المشتركين فيه ستمائة ، نصفهم كان يعزف كنارات من الذهب ·

وشقت موسيقى بعض الشعوب الاخرى طريقها الى روما منذ عهد مبكر · ففى بداية العصر الامبراطورى ، بدا الأثر المصرى السكندرى واضحا بفضل احتفاظ الاسكندرية حتى فى عهد الحكم الرومانى بحياة موسيقية

التي تتمتع بهـا موسـيقيوها من امثـاء
غنية متنوعة ، وبفضل المطورة التي تعرضت لها الموسيقى اليونانية
الامبراطورية . وهكذا تكون التغيرات الى حد بعيد ، ويتبين الاختلاف الكبير بين
في روما من اصـل شـرقي الى حـد بعيد ، ويتبين ، المجموعات ، السمفونية ، الكبيرة التي
الموسيقيين اليونانية والرومانية في المجموعات ، السمفونية ، الكبيرة التي
شـاعت بروما ، ولم تكن معروفة في اليونان القديمة . وتميزت عروض
موسيقى الغناء بنفس الصفات الاستعراضية التي عرفت عن الاحتفالات
الكبيرة . ويقول سنيكا ان عدد المغنين المجتمعين في مثل هذه المناسـبات
قد فاق عدد المتفرجين في الايام الغابرة ، حتى شغل عدد كبير من الموسيقيين
الدائمين كل المقاعد التي لم يشغلها الجمهور . ويردف سـنيكا قائـلا ان
الصاجات كانت تتألف من عدد وفير من الآلات النحاسية الموزعة في قاعة
الاستماع (الاوديتوريوم) ، بينما توضع انـواع شـتى من آلات الاولوس
والارغن على المسرح . ولو تذكرنا ان المسارح الرومانية كانت تتسع لعدد
يتراوح بين الستة آلاف والاثنى عشـر الفا ، فاننا لن نتجـاوز الحقيقـة
اذا قلنا ان هذه العروض فاقت في ضخامتها الاحتفالات الكورالية الحـديثة
في امريكا وانجلترا .

بعد ان ازدادت مظاهر الابهة والفخامة ، تخلت الموسيقى الرومانية شيئا
فشيئا عن آخر اثر من الثر الصافية التي سبق ان سـادتها في موطنها الهليني
الاصلي ، وافسحت الالحان اليونانية ببسـاطتها وهيبتها الطريق أمام نغمات
معقدة الايقاع ذات تحولات معتمدة على التثني والتلوى ، وادى هذا التحرر
من البساطة القيمة الى حدوث سقطة فنية سريعة ، ازدادت بوجه خاص
بتأثير خضوعها لشعبية « البانتوميم » ووصف موسيقاها الكتاب المعاصرون
فقالوا انها ضعيفة خالية من الهيبة مثيرة للشهوة مليئة بالتوشية والالاعيب .

واذا كان الفن الموسيقى عند الرومان قـد تدهور واصبح اداة لاشباع
الحواس ، فلابد من الاعتراف بانهم قد رأوا ان كل امكاناته قد اسـتنفدت ،
وكانت غايتهم ـ كما هو الحال في كل الفنـون ـ زيادة الاسـتمتاع بالحياة
وجرت العـادة بالسـماح على نطـاق واسـع بتدريب بعض الرقيق كي
يصبحوا من الموسيقيين او الندماء المحترفين ، وظهر بين الحشـود الوفيرة
من العبيد افراد موهوبون . ولم يكن من المتعذر في اغلب الاحيـان انتقاؤهم
من بين المئات او الالوف من اتباع اى بيت ارستقراطى . فمثـلا كان هنـاك
بين العبيد الذين يملكهم « كريسوجونس صولا » العتيق الثرى عـدد وفير من
الموسيقيين مما جعل النور المحيطة بداره تهتز ليـلا ونهـارا بتأثير اصـوات
المغنين وضجيج الآلات . وكان الموسيقيون يصـحبون سـادتهم في غدواتهم

وتتردد اصـداء الموسيقى من كل نوع في شتى الدور الراقيـة . ويحلم
« مسيناس » الارق بالاستماع عن بعد الى موسيقى ناعمة . وكان كاليجولا
يحلم بالاستماع الى موسيقى الكورس والآلات اثناء قيام سفينته بشق عباب
البحـر في خليج نابلي . ولا يمكن اغفال وجود الموسـيقى في الولائم ، التي
تصممت على الطريقة الرومانية في اتساع حفلة منذ بدء الوقت . وفي
الولائم الكبيرة تشترك الكورسات مع الراقصات الاندلسيات الجميلات
اللاتي يرقصن باصطحاب الكاستانيت ، ولا يكتمل الامر حتى في الولائم المتواضعة
البسيطة بغير موسـيقى . ويخير بليني الاصغر احد ضيوفه مائدته بين
الاستماع الى محاضرة او مشهد كوميدى ، او عزف على القيثارة . اما مارتيال
فقد وعد احد اصدقائه بوجبة متقشـفة ، ولكنه قدم له عوضـا عنهـا بعض
موسيقى الاولوس .

واضح انه لم تكن هناك مناسبة عامة من أى نوع ـ دينية او مسرحية ـ
لا تتطلب الموسيقى . ولا وجود لأى اختلاف بين الموسيقى الدينية والدنيوية .
والواقع ان مثل هذا الاختلاف لم يكن معروفا في العصـور القديمة عامة ،
لأن العروض المسرحية كانت جزءا لا يتجزأ من الطقوس الدينية . كانت هناك
حرية لا تكاد تعرف أى حد في السماح بحضـور المشـاهد المسـرحية
لذا حظيت الالحان المستحبة باستجابة اسرع وشعبية اكثر مما حدث في القرن
التاسـع عشـر أو في القرن العشـرين قبل ظهـور الاذاعة . وعلى عهـد
شيشرون ، كان هنـاك خبراء في الفن قادرين على التعـرف الى اى مقطوعة
بمجرد الاستماع الى « أول نغمات الناى فيها » . وتأثر شيشرون تأثرا بالغـا
بمثل هذه القدرة ، كما شـاهد الجمهور ينقد الفنانين نقدا دقيقا ويعبر عن
استيائه اذا أخطأ المغنى أو العازف .

بين سـنة ١٧٠ ، ١٦٠ ق . م كان الجمهور الرومانى مازال مسـوقيا
بلا تهذيب لايجتذب حذاق الموسيقيين اليونانيين انتباهه الا اذا اضـافوا الى
عروضهم شـيئا من مباريات المصارعة . غير أنه بعد قرن لم يعد مسـتبعدا
حظر الموسيقيين البارعين من عازفى القيثارة ، أثناء غنائهم باستحسـان عامة
الناس . الى جانب عازفى القيثارة ، كان هناك ايضا مغنون دراميون يؤدون
أغانيهم وهـم يرتدون اردية التمثيل واقنعته ، ومطربون يشـنفون الاذان
بالأغنيات والتراتيل . واعد الامبراطور نيرون تقديم مسـابقات « الاجون »
الموسيقية الرسمية التى كانت معروفة فى عهد اليونان الكلاسيكية ، لرغبته في
اسـتعراض براعته كعازف للقيثارة . وفى سـنة ٦٠ م ، ابتدع « مهرجانا
مقدسـا » وحدد له موعدا محددا ، واحتلت فيه الموسيقى الصدارة .

العهود الأخيرة أعجابا بموسيقى العصر الكلاسيكى القديم يكاد يتساوى مع الايمان بالدين ، مرجعه البناء النظرى الرائع لعلم الموسيقى عند اليونانيين ، والمكانة الاجتماعية العليا ، والدور الأخلاقى الذى لعبته الموسيقى ، وأثمر هذا الاعجاب ثماره فى عهود الاصلاح الموسيقى . فلقد تأثرت معتقدات ومشاعر المعجبين بالمثل الأعلى اليونانى فى الموسيقى الذى يتعذر الوصول اليه ، بنفس القدر الذى تأثرت به المحاولات الاصلاحية ، فالكاميراتا فى فلورنسا ، وكذلك الأوراتوريات الكلاسيكية الجديدة لسترافنسكى فى عصرنا الحالى .

الفصل الرابع

العصر البطريركى (أباء الكنيسة)

بين « القرون الوسطى » و « عصر النهضة »

تسحر العصور الوسطى ابناء العصر الحديث ، لا بسبب حضارتها التى تبدو فى نظر الكثيرين مشابهة لحضارة الهند أو الصين ، فى بعدها وغرابتها ولا لأن هذه القرون من العصور الممهدة للعصر الحالى . ان ما يبهرنا هو الخيوط الخفية التى مازالت تربطنا بعهد « القديس اغسطين » و « بوتيوس » و « ابيلار » والقديس « توما الاكوينى » و « فولفرام » و « القديس فرانسيس الأسيزى » و « دانتى » ، ووفرة من الكتاب والفنانين غير المعروفة اسماؤهم فاغلب انظمتنا الاجتماعية والاقتصادية ترتد الى العصور الوسطى ، ومازال الاقطاع حيا حتى يومنا هذا . فطبقتنا البورجوازية تنحدر من سكان المدن فى العصور الوسطى ، وحتى « البروليتاريا » فانها ليست من نتاج حياتنا الصناعية الجديدة ، لانها قد كشفت عن مشكلاتها العنيفة ابان العصور الوسطى .

يحتاج فهم طبيعة العصور الوسطى ـ العالم الذى يبدو لنا كهمزة وصل اصيلة بين العصرين القديم والحديث ـ الى دراسة نفاذة للدوافع والاتجاهات الروحية التى خلقت نظرتها الجديدة للحياة واشكالها المستحدثة فى الفن . ان مثل هذه الدراسة وحدها هى التى ستكشف لنا عن العظمة المأسوية لتدهور العالم القديم ، ومعنى حضارة الغرب واهميتها التى ادت بعد هيمنة المسيحية على حياة البشر الروحية الى مثل هذا النهوض الرائع للفنون والآداب . أثار الانهيار الداخلى للامبراطورية الرومانية العاتية المتالقة الرعب والهلع ، بعد أن انهار صرح سلطان الرومان الشامخ الذى ساد العالم ، بمظهره المهيب وقوته السياسية ، من جراء خوائه من الداخل وخلوه من اى جوهر روحى .

وجاء الخلاص من الشرق ، وبزغ تصور جديد للحياة ومثل اعلى لها ، استطاع ان يكمل المثل الأعلى القديم الذى وضع فلسفة دينية علوية للحياة فوق الاستمتاع الحسى بالوجود . على ان التكوين الروحى والعقلى للاوربيين

تصور هذه الكلمات المشـــكلات الاخلاقية التى واجهتها العقيدة الجديدة التى باح بها احد أباء الكنيسة الرواقيين المتضلعين فى المذاهب الفلسفية القديمة ، غير انها تمثل اكثر من ذلك مشكلة موسيقى الكنيسة ذاتها ، التى تباينت فى العصور الوسطى اشد تباين مع المثل العليا القديمة ، ولكنها عادت للظهور مرارا خلال القرون العديدة التى اعقبت ذلك .

تنقلنا بداية المسيحية الى ربوع فلسطين ، حيث امتزجت الحضارة الارامية التى نشأت فى أرض سهلة بهيلينية المدن ، وحيث تعـلم الناس اللغة اللاتينية من الحامية الرومانية والحكام الرومان . فى البداية ، لم تظهر المسيحية عطفا على الفنون والآداب ، لأنها رأت فيهما استمرارا للحضارة الوثنية . فعلينا ان نذكر كيف أعرب الفلاسـفة اليونانيون عن اعجابهم بالموســيقى . ولم يكن هـذا الاعجاب من اجل الموسيقى فى ذاتها ، أو جمالها ، بل من أجل قيمها الاخلاقية والتربوية ، ومن هنا علينا الا نتوقع استهلال الكنيسة المسـيحية باتباع نفس النظرة الى الفن . واذا كانت الفلسفة القديمة فى الحياة ـ باغراضها الدنيوية ـ قد اعترفت بالتأثير الحسى للموســيقى ، وحاولت تبرير وجودها بالانتفاع بخصائصها الاخلاقية ، فما الذى نتوقعه من المسيحية التى تعتبر الحياة مجرد مرحلة تمهيدية للآخرة ؟ واضح انها لن تستطيع قبول الفن والسماح به ، الا اذا اعان الانسان على بلوغ هذه الغاية العلوية .

على ان الموسيقى كانت تحيط من كل ناحية بآباء الكنيسة ، وكان عليهم الاعتراف بوجودها . وكلمـا ازداد اعترافهم بتأثير الموسـيقى على النفس الانســانية ، ازداد وضـوح الازدواج الذى عبرت عنه العبـارات المنقولة عن القديس اغسطين . فمن جهة ، يتحتم كبح جماح هـذا التأثير القوى ، وتوجيهه لغايات نافعة . ومن ناحية أخرى ، لابد من محاربة تأثيرها الحسى الشهوانى . وفى الماضى ، رأى يونانيو العصــر الكلاســيكى ان واجب الدولة يحتم عليها التدخل فى غاية الموسيقى وطريقة تأليفها ، لتجنب اى اثار ضـارة . واضطلعت الكنيسة الآن بهذا الدور ، وسـوف يســفر هذا التغيير عن نتائج هامة . فلن يكون للموسيقى قيمة كبرى كفن فى ذاته ، وسوف يكون المبرر الوحيد لوجودها هو الخدمة التى تؤديها للكنيسة ، كدورها فى اصلاح المؤمنين ، والمســاعدة على تدعيم ايمانهم ، وزيادة حرارة وجدانهم . ولكن تحقيق هذه الغاية يتطلب اولا ان تفسح الالحان الطريق للكلمات .

وزاد من مشكلات الجو العدائى الذى عاشت فيه الكنيســـة فى باكورة عهدها ، وهو الجو المتعارض مع النظرة المسيحية الى غاية الحياة وواجب الانسان، وفيه هبطت الموسيقى الى حضيض المتعة الشهوانية . والحق انه لمـا يثير

الدهشـــة ان تتمكن الموسيقى من اقتحام أبواب الكنيســة رغم صرامتها التى اظهرتها فى فتوتها . على أننا نذكر ان الكتب المقدسـة قد اشادت بفضـائل الموسيقى . واتفق فى هذه النقطة كل من الاصـــحاح القديم والعهد الجديد . وهذه هى العذراء مريم تنطلق تسـبيحا بحمد الله فى اغانى تهليلية وهى تتوقع الأحداث التى ستمر بها حتى قبل ميلاد المسيح ، الذى بشـرت بميلاده اغنية ملائكية موجهة الى كل أصحاب النية الطيبة من بنى البشر . ورنت أنغام الموسيقى فى ختام حياة السيد المسيح على الأرض ، وكذلك فى العشاء الأخير عندما ترنم المسيح بتسبيحة حمد فيها الله ، بالاشتراك مع حوارييه قبل ذهابه الى جبـل الزيتون (متى ٢٦ ، ٣٠) وحث الرسـل المؤمنين على غنـاء المزامير عنـد التهلل جيمس ٤ ، ١٣) . وحمد الرب بالغناء (رسـالة القديس بولس الى اهل كولوسى وأهل افيسوس) .

وهكذا تكون الشعائر المسيحية قد سمحت من حيث المبدأ بالموسيقى ، وان كان مدى استعمالها وطابعها وطبيعتها قد اثار جملة مشـكلات خطيرة ، ونحن نقرأ عن ذلك حتى فى عهد باكر كالقرن الخامس عندما لام أسقف كريســتوم فى القسطنطينية جموع المصلين لان قلائل منهم يحفظون عن ظهر قلب المزامير او فقرات من الكتب المقدسة ، ولكنهم يعرفون معرفة جيدة كل الاغانى الشهوانية والطقاطيق الشائعة فى عصـــرهم . ويروى اميانوس مارسيلينوس ـ وهو من الشهود الالباء للاتجاهات الاجتماعية الذين يعتد بروايتهم ـ كيف نفر المجتمع الوثنى فى القرن الرابع من أى تعاليم جادة ، وانغمس فى حياة تافهة يسـودها غناء القيثارة وعزفها ، وحل المغنون محل الفلاسفة ، وغطت الموسيقى على البلاغة ، وأوصدت المكتبات ابوابها ، اما صناعة الآلات الموسـيقية فقد راجت ، كما يقول المؤرخ غاضبا .

من المؤسف حقا الا يتوافر لنا قدر كبير من الوثائق التى تسـاعدنا على استحضار صـورة الحياة الموسـيقية فى العصـر اللاحق للكلاسـيكية . فليس لدينا اية موسيقى باقية من هذا العصـر ، بيد اننا نعرف دور الموسيقى فيه ، وما دار حولها من صــراع . ولا يزودنا العلماء الموسيقيون الصميمون بالكثير من المعلومات . فأولا ـ لم تكن الكنيسة الباكرة تعنى بنظرية الموسيقى وعلمها ، وثانيا ـ لا وجـود لاية صـلة عضوية بين العلم الموسيقى فى الالف السنة الاولى من العصـر المسيحى وبين الممارسـة الموسيقية الفعلية . على ان انصار الحياة الكنائسية ـ اباء الكنيسة ـ كانوا كثيرى العناية بالموسيقى . وقيامهم باصدار جملة تصريحات عن الموسيقى كفيلة باقناعنا بالمشاكل التى

احاطت بموسيقى الكنيسة حتى فى ذلك العصر ، وانحاز دائما الى جانب الكنيسة فى هذه المشاحنات حتى من كانوا من عشاق الموسيقى من بينهم ، او ممن لم يكتفوا بحبها بل عرفوا القدر الكثير عنها « كامبروزيو » و « باسيليوس » جل اهتمامهم هو خير الكنيسة . وكانوا لا يتحدثون عن الموسيقى البعيدة عن الدين الا فى معرض تحذيرهم لمريديهم . فاذا راعينا مدى السلطان الذى كان يتمتع به هؤلاء الرجال سيتبين لنا كيف بدت تعاليمهم ونواهيهم بمثابة اوامر واجبة التنفيذ . لم تكن الكنيسة تعترف بالموسيقى الا اذا خدمت اغراضها ، ومن هنا اصبحت غاية موسيقى الشعائر المسيحية ـ وما تزال ـ تمجيد الرب gloria dei وتهذيب النفس aedifacatio hominum ومن البداية ذاتها خلقت الشعائر فنا دينيا اصبحت صلته بها صلة الجزء بالكل .

وهكذا فبرغم وفرة ما لدينا من وثائق وسيطة فى الموسيقى ، فاننا لا نعرف شيئا عن الموسيقى الدنيوية حتى اواخر العصور الوسطى ، ويرجع ذلك الى ان الموسيقى لها لغة واحدة يفهمها الجميع بخلاف الادب ـ الذى يستطيع التعبير عن الاتجاهات أو الافكار « الخطيرة » فى اسلوب العلم ، أو فى لغة غير مألوفة للشخص العادى ، والبديل الوحيد هو الجهل الكامل بها . ويتبين من كتابات الكتاب الموسيقيين فى العصر الوسيط كانهم لا يعرفون أى شىء عن وجود موسيقى خارج الكنيسة . وعانت الموسيقى بلا شك نتيجة لهذه الحالة . ومن جهة أخرى ، تمتعت الموسيقى بميزة كبرى : السماح لها بالاشتراك فى شعائر العبادة والاحتفالات الكنائسية ، وبذلك قامت بدور حرمت الفنون الاخرى من التمتع به ، ان هذه النظرة ذات الجانب الواحد تبدو فطنة للغاية ، اذا نظر اليها وفقا لنظرتنا هذه الايام ، وان كانت الموسيقى بوصفها اكثر الفنون اقترابا من الوجدان ، ولغة صادرة من اعماق النفس ، كانت دائما قريبة من الدين ، قادرة على النهوض والانتشار من رحاب الكنيسة . ورأت القرون الوسطى الانتصار الدائم الازدياد لمثل الكنيسة ، وما حدث من توحد فى النظرة الى الحياة . وكلما اشتد توغل روح الكنيسة المسيحية فى الحياة اليومية ، قلت قدرتنا على وعى وجود أى اسلوب كنسى مميز للموسيقى . وأخيرا بلغنا مرحلة اختفت فيها كل فروق بين الموسيقى الدينية والدنيوية .

اصل موسيقى الشعائر المسيحية ، وعناصرها

حاول الباحثون الموسيقيون فى العصر الرومانتكى ، اتباعا لنظريات المؤرخين وعلماء الآثار فى القرن التاسع عشر جعل روما أصل الموسيقى

المسيحية ، باعتبارها استمرارا عضويا للفن الرومانى . وعلى ضوء الابحاث الحديثة فى تاريخ حضارة الشرق الادنى اصبحت مثل هذه النظريات ـ كتلك التى قدمها جيفيرت ، وغيره من العلماء ـ مرفوضة رفضا قاطعا فى الوقت الحالى ، فعلينا أن نعتمد على نظرة غير مبنية على التخمين ، بل على الدليل التاريخى الفعلى . وتعتمد النقطة الأساسية على الاعتقاد بنشوء اول عصر هام فى الموسيقى المسيحية فى العهد الذى بدأ عند توقف اضطهاد المسيحيين ، وانتهى بحكم جريجورى الأعظم . وكان هذا العهد خاضعا سياسيا وفنيا للنصف الشرقى من الامبراطورية الرومانية ، وليس من شك فى ان اول مبدعات فى الموسيقى المسيحية قد جاءت من نفس البقعة التى وضعت اول نظريات لا هوتية مسيحية : حضارة الطائفة السورية المصرية . بدأ ظهور الكنيسة المسيحية فى ظل المعبد اليهودى ، وبدت المسيحية فى نظر غير اليهود نزعة عبرانية . فلماذا نبحث عن اصل هذه الموسيقى عند الاشراف الرومان المتشامخين ، الذين شبوا وترعرعوا فى رحاب المذاهب الكلاسيكية القديمة ؟ واعتمدت النظرية القديمة عن اصل الموسيقى المسيحية على الاعتقاد برجوع اقدم وثائق محفوظة يستطاع فك طلاسمها الى عهد شارلمان ، أى عهد لاحق للعهد الذى توطدت فيه الموسيقى الجريجوريانية . وكان لابد من اعتماد البحث عن العصر السابق على أدلة عابرة مأخوذة عن مصادر ادبية ودينية ، بالاضافة الى تحليل الاساليب . ولو اضفنا الى هذه الصعوبات استمرار الاعتماد فى الاغلب على السماع فى نقل تراث الالحان الوفيرة فى باكورة الموسيقى المسيحية حتى نهاية الألف السنة الأولى ، قبل امكان المحافظة على التراث بطريقة دقيقة ، فاننا سنستطيع تخيل الموقف العسير الذى يواجه الباحث عند محاولة النفاذ فى هذه المتاهات . ونحن نميل بتأثير الاعجاب بالطقوس المسيحية ، لروعتها واحكام تكاملها ، وجمال موسيقاها ، وعمق مغزى نظامها ، وارتباط الموسيقى بالمناسبات الكنسية المختلفة ، الى الاعتقاد بانها من خلق فنان ذى عبقرية هائلة . ومع هذا فقد اثبت البحث العلمى اشتراك اياد لا حصر لها فى انشاء هذا الصرح الشامخ ، واكثر من هذا ثبت انه رغم ما يظهر من تعبير لهذا البناء عن جوهر الكاثولكية الماثلة على نحو مطرد فى شتى انحاء العالم ، الا ان عناصر هذا البناء مستوردة من اركان مترامية الاطراف من نفس هذا العالم .

هناك تأثير متبادل بين الموسيقى والعقيدة فى طقوس المسيحية القديمة الى حد تعذر كتابة تاريخ الموسيقى دون رجوع الى تاريخ الديانة ، واقدم موسيقى الكنيسة المسيحية هى المزامير ، التى ورثتها المسيحية عن العالم العبرانى . بعد تداعى سلطانه السياسى والدينى . كانت جميع طبقات المجتمع ، من قسس وعامة الناس واطفال ، تمارس ترتيل المزامير . واثنى القديس امبروز ثناء

عاطرا على غناء المزامير . ورغم تذكر امبروز ما قاله الرسل عن وجوب التزام النساء الصمت أثناء وقوفهن بين جموع المصلين ، الا انه قد عدل عن هذا الرأى وقال : « انهن ايضا يجدن غناء المزامير ، التى تناسب كل سن ، وتليق بكل جنس .. وتوثق الروابط ، عندما يرفع الجميع اصواتهم كانه صوت واحد » . وتحدث جميع آباء الكنيسة على وجه التقريب عن غناء المزامير بنفس الحماس . ولكن رغم ماحدث فيما بعد من تشجيع على مشاركة جموع المصلين فى المزامير ، الا انه سرعان ما نقض العدول عن تمييز النساء . ودفعت شعبية غناء المزامير فى سائر الانحاء ، السلطات الكنائسية على حث رجال الدين على حفظ المزامير عن ظهر قلب . وطالب الانبا باخوم المصرى رهبانه كذلك بحفظها وهو واضع اول تعاليم وقواعد للرهبنة . ونصت قرارات مجمع نيقيا الثانى على ان مثل هذه القدرة لاغنى عنها لمتطلبات الاسقفية . ويرجع انتشار المزامير الى استمرار التراث العبرانى بمضمونه الشاعرى الرائع الذى عكس كل ناحية من امال البشر ورغباته . كما يرجع ايضا الى امكان تذكرها وغنائها فى حالة الربط بينها وبين اللحن ، حتى بواسطة اولئك الذين لا ترتفع قدراتهم العقلية الى مستوى النظرات الشاعرية العليا للملك داوود .

تركزت العبادة المسيحية الباكرة على المزامير ، ولكن هناك نوعا أخر من الغناء البسيط ، مأخوذ ايضا من الاجزاء الليركية فى العهدين القديم والجديد ، ويدعى « بالكانتيكا » او « الكانتيكلا » . ولا تامل مثل هذه الاغانى البسيطة باىاعتراف بها من الناحيتين الفنية او الجمالية . انها نوع معبر عن التعبد فحسب . وهناك أيضا قالب انتيفونى من الغناء يدعى « بالغناء التجاوبى » cantusresponsorius ويمثل مرحلة اكثر تقدما فى موسيقى الكنيسة .

كانت شعائر العشاء الربانى تعقد أصلا فى المساء ، وترتبط بها وليمة المحبة » agape ، وهى عبارة عن وجبة يشترك فيها الجميع ، وتتخللها الصلوات والاناشيد ، التى تعد بمثابة بداية للترانيم المسيحية . وانفصلت « ولائم المحبة » agapeo عن العشاء الربانى منذ عهد باكر يرجع الى القرن الثانى ، وان كان العشاء الربانى قد ارتباط ايضا بما يدعى يوم انتظار العيد (الوقفة) vigila evigil او صلوات الاعياد ، وبخاصة صلاة عيد الفصح . كان الناس يلتقون للطقوس ، ثم ينتظرون حتى مطلع الفجر للاشتراك فى الشعائر ثم اصبحت تعقد عادة فى الصباح على غرار طقوس المعابد اليهودية فى صباح « السبت » . كانت هذه هى العادة المتبعة قبل الابتعاد عن شعائر المعابد اليهودية وبعد ذلك اصطبغت شعائر الجموع بالصبغة المسيحية ، واحتلت صلوات الاعياد لفترة ما ، مكانة مماثلة فى اهميتها للعشاء الربانى .

كانت صلوات « الوقفة » هى اقدم اجزاء فى الصلوات القانونية الكنسية المعروفة (بالسواعى) وفى عصر اضطهاد المسيحيين ، تعذر اجتماعهم بالنهار ونشأت هذه الصلوات نتيجة اجتماعهم بالليل . ذكر بالليينوس الاصغر فى رسالته الشهيرة عن المسيحيين التى ارسلها الى الامبراطور تراجان « انهم يلتقون فى بعض أيام قبل الشروق ، ويغنون اغانى يشيدون فيها بالمسيح ، وكأنه الرب » . واقتصرت صلوات الوقفة فى البداية على ايام الاحد . وبمعنى آخر كانت اجتماعات ايام السبت تمتد حتى طلوع الفجر ، وعندئذ يبدا القربان القدس . وسرعان ما ارتبط يوم الاحد بالقربان المقدس ، واصبح اليوم المقدس فى الأسبوع ، وحل محل السبت . وفيما بعد ايضا ، كانت اللقاءات تبدا فى الغسق عندما تضاء المصابيح ، وهذا هو سر تسمية الصلاة التى تعقد فى هذا الوقت « بساعة تقديم البخور » ، والواقع ان هذه الصلاة اقدم صورة من صور صلوات المساء . وفى الكنائس السورية ، كانت هناك وقفة ثالثة ، او صلاة صباحية تدعى « باللادريس » وهكذا انقسمت الصلوات الى ثلاثة أنواع : « مسائية » vesper ومنتصف الليل nocturn ، والصباحية laudes

كانت صلوات الوقفة تعقد حتى فى الأيام التى لا يحتفل فيها بالقربان المقدس ومن هنا جاءت فكرة تحديد مواقيت مختلفة للصلاة المقدسة (نظام السواعى او الصلوات الالهية divinum curus Horae canonicae) . ويوسعنا ادراك مدى تبكير ظهور هذه الشعائر بالرجوع الى ترتوليان الذى قال ان « الصلوات المسائية والصباحية » كانت تمارس فى كنائس قرطاج حوالى سنة ٢٠٠ ، وتحدث اكليمانوس الاسكندرى عن قيام ممارسات مماثلة فى مدينته .

وتطورت الشعائر الى ما هو ابعد من ذلك على يد جماعات الرهبان التى ظهرت فى الشرق فى القرن الرابع ، كان الرهبان يحرصون على اداء صلوات الوقفة كل ليلة ، واضافوا الى الشعائر الثلاث المعروفة (فى المساء ومنتصف الليل والصباح) شعائر أخرى فى الساعات الثالثة والسادسة والتاسعة . وبعد سنة ٣٠٠ بقليل ، كانت جماعات الرهبان المصريين ، التى ادارها باخوم تقيم صلوات وقفة يومية منذ عهد مبكر . وتالفت شعائر العبادة فى اورشليم ـ طبقا لوصف اتيريا الحاجة من الويتانيا القديمة (٣٨٥ م) من (شعائر الوقفة ، والصباح ، والثالثة tierre ، والسادسة sext ، والتاسعة nones ومنتصف الليل vespers) . وتتالف الصلوات من مزامير وانتيفونات وتراتيل وقراءات lection ، وتجاوبات وغناء جماعى . كانت هناك مراعاة ـ فيما يبدو ، « للسنة الكنسية » ، رغم انها لم تتخذ شكلها النهائى ، وفى نفس العهد ، ظهرت « الساعة الاولى » prime فى بيت لحم ، وتبعتها صلوات الغروب

تنظيم « السواعى الكنسية » (بمعنى المكملة فى مقدونيا وهكذا تم completoric أو compline ، وممارستها فى فترة قصيرة ملحوظة .

تم انشاء نظام الفرائض فى الشرق(★) بمعزل عن ســــائر الانحاء تقريبا . على انه نتيجة لانتشـــــار جمــــاعات الرهبان فى الغرب ، واقتدائها فى تأليف جماعاتها بالمثل التى ظهرت فى الشرق ، تماثلت الشعائر فى جميع مناطق الكنيسة ، منذ عهد باكر يرجع الى سنة ٤٠٠ ، وتزودنا حوليات رهبان كاسيانوس (مونتى كاسينو) بالوثائق المؤيدة لذلك . وواصلت الطقوس المختلفة النهوض بالشعائر ، مع احتفاظها بالعناصر القديمة المشتركة المناسبة لحاجاتها .

وما لبثت الكنيسة ان اعترفت بصلوات الوقفة ورحبت بها ، وتحولت فى نهاية القرن الرابع من صورتها الفردية الى شـعائر رسمية . وتحمس اباء الكنيسة لهذه التجمعات الليلية ، واعتاد القديس باسيليوس المرور على عدة كنائس ، وزيارتها فى اية امسية للاستماع الى المؤمنين وهم يغنون المزامير . وبارح جريجورى المازيانزى القسطنطنية وهو يشعر بالاسف لانه لم يصادف هناك غناء مزامير المصلين .

تضمنت لوائح القديس بنديكت اقدم نظام لصـــلوات الوقفة ، واصـبح البنديكتيون الذين انشـــاوا طوائف وجمعيات بروما فى القرن الســـادس خبراء معترفا بهم فى هذه المســـائل ، واحتفظوا بهذه المكانة طوال القـــرون الوسطى .

وتحول العشاء الربانى ، ابتداء من اواخر القرن الثانى ، الى عبادة قربانية ، واصبحت تسمى بالافخارست (بمعنى الشكر) ، لتركزها على صلاة العرفان ثم دعيت بالقداس missa على عهد القديس امبروز ، وبذلك اصبحت صلوات الوقفة طقوس تمهيدية ، أى مايدعى بقداس المستجدين catechumenical والمستجد (كاتيكومين) catechumen هو من يتلقى تعاليم اولية فى المسيحية : تعاليم تسمح له بالانخراط فى سلك المؤمنين . ووصف جوستان الفيلسوف المسيحى الدائم التنقل (١٥٠ م) نظام هذه القداسات الباكرة ، فقال انها تتألف من مطالعات من العهدين القديم والحديث تتلوها موعظة « للامام » . ويجىء بعدها تقديم الخبز والنبيذ ، وصلاة للمؤمنين ، و « قبلة السلام » وصلاة العرفان

(★) العجيب ان المؤلف يتجنب ذكر مصر . وهى الأصل المشار اليه فى كلمـة « الشرق » والرهبنة هى عطاء الكنيسـة المصرية للعالم المسيحى .

(المراجع)

(الافخارستية) ثم « المناولة » آخر الأمر . عرض لنا وصـــف جوستـــان النظام السائد فى الطقوس فى القرن الثانى . ويمكن مصادفة نوع متأخر من طقوس القداس فى اللوائح الرسولية VIII apostolic ء ـ ١٥ . ويحتمل ان هذه الكتب قد ظهرت فى القرن الرابع .

وابتداء من القرن الثالث الميلادى ، اصبح فى وسع المسيحيين التجمع للعبادة فى الاماكن العامة بعد ان كانوا فى القرنين الاولين مرغمين على الاجتماع تحت الأرض فى الخفاء ، وتتحدث الحوليات عن اقامة كنائس ذات أبعاد هائلة ويرجع فضل ذلك الى اعتناق الأثرياء المسيحية . فعندما انضم الى الكنيســة مارشيون ـ الذى تحول فيما بعد الى زعيم لطائفة من الهراطقة المارقين ـ اهدى الى الكنيسة منحة تقدر بمائتى الف سسترس . وفى نهاية القرن الثالث ، تحدث ذورفيريوس الفيلسوف اليونانى « الافلاطونى الجديد » عن الكنائس المسيحية فقال انها « تنافس فى حجمها معــابد الوثنيين » وبمجىء البابــا ملشياديس (٣١١ ـ ٤١٤) ، ناهز تعداد الكنائس فى روما الاربعين « بازيليكا » مسيحية . وليس من شك فى ان الشعائر قد ازدادت ازدهارا فى هذه الابنية ، وبذلك ازداد الدور الهام الذى تقوم به الموسيقى فيها .

بعد صدور مرسوم قسطنطين الذى سمح للمسيحيين بحرية التعبد ، ورفع من مكانة العقيدة الجديدة الى مرتبة الدين المشروع ، بدأت الكنيسة المسيحية تشارك فى الحياة العامة ، وارتقت الطقوس ، وبدا ذلك على الأخص بعد انشاء (السنة الكنسية) ، وبدأت طوائف الرهبان الخاضعة لانظمة من وضع المذاهب المختلفة تحدث تأثيرا نفاذا على الحياة الروحية والاقتصادية والموسيقية للكنيسة . ونمت فى ظل الأديرة السورية ممارسة موسيقية جديدة : الغناء الانتيفونى الذى اقتدى ـ فيما يحتمل ـ بشعائر المعابد اليهودية القديمة . كانت الاشعار تغنى بطريقة « تجاوبية » ، قبل ، وبعد المزامير وغيرها من الاناشيد الطقوسية . ونقل الرهبان واولئك الاتباع الذين وصـــلوا الى مرتبة الأســـقفية غناء المزامير الى الكنيسة ؛ وهناك انتشرت انتشارا واسعــا بين الكهنة الدنيويين (غير الرهبان) . وقام بنشر هذا النوع كاهنان من انطاكية بوجه خاص : فلافيان وديودورس (٣٥٠ م) ، وتركز نشاطهما فى سوريا ، كما نشط بازيليوس فى نيقية وفلسطين ، والقديس جون كريزوتوم (يوحنا فم الذهب) فى بيزنطة .

وادخل القديس امبروز الغناء الانتيفونى فى الغرب . وسرعان ما انتشر من ميلانو (اعتمادا على الامتياز الجغرافى للمدينة ، وعلو مكانة اساقفها) الى غيرها من مناطق الكنيسة اللاتينية . وساد استعمال « الغناء التجاوبى » بالفعل

فى غضون حياة القديس امبروز ، ويستطاع التحقق من ذلك من كتابات صديقه وسكرتيره باولينوس . واقتدت روما بميلانو ، حيث قدم الغناء الانتيفونى رسميا فى طقوسها اعتمادا على المرسوم الذى اصدره مجمع روما سنة ٣٨٢ – برئاسة البابا داماسوس . ومما ساعد على تحقيق هذه النتيجة وجود عدد من الاساقفة اليونانيين والسوريين – الذين كانوا بطبيعة الحال على دراية بهذه الناحية من موسيقى الكنيسة ، وكذلك معرفة البابا داماسوس لممارسات الطقوس الشرقية بعد ان امضى سنوات عديدة فى الشرق . على اية حال . لم يمض اكثر من جيل حتى اضاف البابا سلستين الاول هذه الممارسة الى القداس الرومانى .

والبابا داماسوس صاحب الفضل فى تقديم نموذج شرقى آخر فى ممارسة الغناء : التهاليل المزركشة التى تتمثل فى الهليلويا (التسبيح) . وارتبط هذا النوع الهام من الغناء المزركش فى الاصل بالمزامير ، ومازالت المزامير التهليلية تحمل هذ الوصف فى الطبعات الحديثة من الكتاب المقدس . وتمشيا مع ماقاله القديس جيروم : انتشــرت ممارســة الهللويا ببيت لحم فى القــرن الرابع فكانت الجماهير تنشد هذه التهاليل كترجيعات للمزامير التى يغنيها المرتلون . ولاقى غناء « الهليلويا » استحسانا فى الكنائس الشرقية ، وكان لليونانيين كتب خاصــة تحتوى على الحان من الهليلويا ، ومازال القسس فى الكنائس القبطية يغنونها بالطريقة القديمة . وكثيرا ما يستغرق تقديم هذه الاغانى الحــافلة بالمزركشات اكثر من الربع الساعة .

سميت التهاليل المزركشة التى كانت تنطلق عند غناء الحــرف الاخير من كلمة هليلويا بالابتهاج ، Jubilus من Jubilatio . وساعدت كما سنرى فى الفصــل التــالى على حدوث تطورات هــامة فى تاريخ الاناشيد الجريجوريانية . ويكفى هنا القول بانه فى الوقت الذى بدا فيه الغناء المزركش امرا مسلما به فى نظر الشرقيين الذين لم يعن كتابهم بتفسير طبيعته ، حاول اباء الكنيسة الغربيين مرارا تعليل وجود اناشيد « « الابتهاج » . ويقول القديس اغسطين انها مدائح للرب ، وتعبر عن اشــياء لا يمكن التعبير عنها بالكلمات او الحروف .

بطبيعة الحال ، كانت الهليلويا معدة فى الاصل للطقوس ، ولكن شعبيتها قد ازدادت بين الناس كتعبير عن الفرحــة عنــد المسيحيين ، فكــان النوتية يتصايحون بها عند انتقالهم من سفينة لأخرى ، واتخذها الجنود المســيحيين شعارا لهم فى القتال ، ويروى الراهب المؤرخ الانجليزى « بيد » كيف ســاق القديس جيرمانيوس البريتون الى الحــرب فى ويلز ، حيث عــرفوا جمــاعة

من العصاة الايرلانديين والبقطيين (من اسكتلندا) ، ولما كان هذا الهجوم قد حدث فى عيد الفصح ، لذا اختيرت صيحة الحرب من نغمات الهليلويا واصبحت المعركة تعرف باسم « انتصار هليلويا » .

فلنترك المزامير ، لنفحص اصل التراتيل : النوع الكبير الآخر من موسيقى الكنيسة الباكرة ، هذه التراتيل اناشيد للتسبيح والحمد والعرفان ، وتعكس موضوعا مستحبا فى الفلسفة الافلاطونية الرواقية التى ازدهرت فى بواكير عهد الكنيسة : التغنى بجمال الكون . ولذا علينا الا ندهش اذا راينا اصله عند المدرسة الاكليركية بالاسكندرية (الديدامسكالة) . كانت هذه المدرسة برئاســـما اكلنضوس الاسكندرى (مات ٢١٥) معنية بتدريس اصول المسيحية ، واعتقدت ان واجبها يحتم عليها أحداث تفاعل بين الحضارة الهلنستية والمسيحية . والوثيقة سنعتمد عليها باعتبارها قوية الصلة بهذا الاتجاه هى ترتيل أوكســيرنخوس التى سنعتمد عليها باعتبارها قوية الصلة بهذا الاتجاه هى ترتيل أوكسيرنخوس كبير من السمو كتب فى نهاية القرن الثالث ، واقتدى بكل وضوح بقصائد هلنستية ترجع الى عهد هادريان . وهناك ايضا مثلان اخران من هذا النوع من التراتيل فى المدائح الرسولية، ولم يبق منها غير النصوص . واصلها الدنيوى ظاهر وقديم : ولكنها ظهرت فى هذه التراتيل التى تؤديها بعض طوائف من هراطقة المسيحية ومما قاله بعض كتاب مختلفين للكنيسة ان غناء التراتيل كان مصحوبا بالتصفيق بالأيدى وبالحركات الراقصة وذلك قبل تنظيم الغناء فى الكنيسة . وتطلبت مثل هذه التراتيل الهرطقة بطابعها الدنيوى الصريح ، احداث تغيير واصلاح . والحق انه حوالى منتصف القرن الثالث قامت الكنيسة برد فعل بدا بالحركة المســماة بحركة « الرجوع الى الكتب المقدســـة » ، واحتفظت هذه الحركة بتراتيل الكتب المقدسة ، وقليل من البعض الآخر مما اجازته الطقوس ، ولكنها استبعدت كل شيء اخر . وبعد ان وطدت « حركة الرجوع للكتاب المقدس » اقدامها لفترة ما انتهت بان قضت على نفسها نتيجة لعزلتها وتجاهلها لسيكلوجية الشعب ، بعد ان عاشت فترة طويلة كافية ساعدتها على شل الروح الخلاقة فى عصر له اهمية من الدرجة الاولى ، وكان هذا الشلل يقترب من القضاء عليها . ومع هذا فقد حاولت التراتيل المارقة الشبيهة بالغناء الشــعبى ان تحيا ، وعادت اليها شعبيتها مرة اخرى ، وما لبثت ان اثرت فى تراتيل الكنيسة . وصادفت استحسانا عند الهراطقة ، وبخاصة آريوس وشيعته . ولمواجهة هذا الاعتداء ، جدد مجمع لاوديقا (٣٨٠ – ٣٨١) تحريمات المادة التاسعة والخمسين حسب ما جاء بلائحة « جماعة الرجوع الى الكتاب المقدس » . ولابد أن يكون قد ضاع فى هذه المحاولات الكثير من المؤلفات القيمة رغم وصفها بمزامير الحمقى psalmi idiotici

وسوف نري كيف تغير هذا الاتجاه المتصلب فيما بعد ، وكيف ازدهرت فى القرون الوسطى التراتيل من خارج الكتاب المقدس ، بعد ان خف التعسف ·

بدأ ازدهار هذه التراتيل فى القرن الرابع بعد ان اتجهت الى التخلى عن اخر اثار اوزان الشعر القديم · وبفضل نشاط المدرسة الأدبية التى ازدهرت فى « ادبسا » تحت زعامة القديس افريم اصبح للتراتيل ذات الايقاع القدح المعلى · لم يكن الطابع السائد فى هذا الشعر هلنستيا ، ولكنه كان يهوديا متاثرا بحنم يوحنا (الابوكاليس) وتاثر ايضا بالمزدكية (الديانة الفارسية القديمة) التى شاعت فى القرون المسيحية الأولى · ونقل القديس جريجورى النازياسى هذا الاتجاه الى الشعر اليونانى ، بينما قام القديس اغسطين اسقف هيبو وسانتلير StHilaire اسقف بواتييه بتعريف الكنيسة اللاتينية به ·

تعرف سانتلير اسقف بواتييه (مات ٣٦٦) على التراتيل السورية عندما كان منفيا فى الشرق · وترجم لدى عودته عدة تراتيل شرقية الى اللاتينية ، واضاف اليها تراتيل من انشائه · سماه ايزادور الاشبيلى صراحة باول شاعر لاتينى للتراتيل · وشعر سانتلير بالضيق عندما عجز عن اثارة اهتمام ابناء المشرق بهذه التراتيل الجديدة · ولم يخف سانتلير رايه عن المواهب الشعرية الموسيقية عند الغال الذين سماهم بغير الصالحين لتقبل الأناشيد الدينية ، وبذلك اصبحت مهمة اقلمة التراتيل فى الغرب من نصيب القديس امبروز ·

وانشدت التراتيل الأولى عندما هرب القديس امبروز متبوعا باتباعه الاوفياء من اريانوس ومراطقته ·

« فى هذا العهد تقرر لأول مرة غناء التراتيل والزامير لا وفقا للطريقة المتبعة فى الكنائس الشرقية ، خشية اغماء الناس ضيقا وطاة الأسى · ومنذ ذلك الحين ، استمرت هذه العادة حتى الآن ، ومازالت متبعة عند الجموع المختلفة من المصلين ، بل قل عند الجميع تقريبا ، فى شتى انحاء المعمورة » (عن اعترافات اغسطين) ·

ووصف القديس اغسطين التاثير العارم الذى تحدثه هذه التراتيل فقال :

« كم سال الدمع مدرارا من عينى ، عند استماعى الى ما تترنمين به من تراتيل واغنيات · وتاثرت على الفور بعذوبة نغم الحانك الكنسية · وانسابت هذه النغمات فى اذنى ، ووصلت الحقيقة مستقطرة الى قلبى ، فامتعتنى ، واندفعت فى داخلى مشاعر التقوى فتدفقت وسال دمعى ، وهكذا رايت نفسى سابحا فى غمار السعادة » ·

وتراتيل امبروز اكمل صقلا فنيا من مبدعات سانتلير ، وتمثل المعتقدات المسيحية بعد التعبير عنها فى صورة كلاسيكية رائعة العتاقة · وتتالف كل هذه التراتيل من ثمانية استروفات : كل من اربعة اسطر فى البحر الايامبى (بحر ثنائى) · ولما شاع تقليد هذه الطريقة اصبحت تسمى « بالتراتيل الامبروزيانية » ، فهل كانت هذه الالحان من تاليف امبروز ؟ يستحيل الاجابة عن هذا السؤال بالايجاب ، وان كان من المحتمل ظهورها فى عهده · وبينما يحتمل الكثير من هذه التراتيل الشك فيمن الفها ، الا ان هناك اربعة على الأقل تتصف بصحتها بشهادة القديس اغسطين :

الخالق الأزلى للاشياء	Aeterne Aerum Conditor
الله خالق كل شىء	Deus Creator Omnium
لقد انبثقت الساعة الثالثة	Jam Surgit Hora Terita
فتعالى يا مفدى الأمم	Veni Redeptor Gentium

وافضل ما يصور قيمة هذه التراتيل الفنية ، وحيويتها هو استمرار احتفاظها بنضارتها الأصيلة حتى بعد مرور عدة قرون · ومازال الجميع ينشدونها ، ويستمتعون بها ، واعتمد لوثر على آخر هذه التراتيل فى احدى اناشيده المثلة للفحولة « اقبل الآن يا محرر الوثنيين » · وابرز شعراء التراتيل الذين جاءوا فى اعقاب امبروز : باولينوس اسقف نولا ، والشاعر الاسبانى اللاتينى برودنتيوس بخاصة (مات بعد ٤٠٥) وتاثر هو الآخر تاثرا كاملا بالشعر الكلاسيكى ، وبه انتهت التراتيل اللاتينية فى القرون المسيحية الأولى ·

ما نعرفه عن هذه التراتيل لا يزيد عن نصوصها ، ولكن كل البينات تدل على ان الحانها المتعة التى تكثر الاشادة بها قد اعتمدت على روح الأغانى الشعبية · وتكشف الاستروفات البسيطة البناء عن ذلك بكل وضوح · ويتعذر التيقن من قيام الشعراء بتلحينها ، كما سبق ان ذكرنا ، وان رجعت بعض الالحان المرتبطة بهذه التراتيل الى زمان سحيق ، وربما عاصرت النص احيانا ·

قصد بتراتيل امبروز استخدامها فى صلوات الجماعة · اذ كانت مؤلفة بحيث تستطيع جموع المصلين القيام بغنائها · وهذا يفسر سر بساطتها · اما تراتيل برودنتيوس فاكثر التماعا ، ولكن القصد منها هو التهذيب الفردى بالرغم من تبنى الكنيسة لبعضها فيما بعد · وبوجه عام اعتبرت التراتيل اسمى

من المزامير ، التى كان لها فوائد شتى ، بينما تخصصت التراتيل فى الاتجاه الى الرب · أو كما وصفها القديس امبروز بانها قد ألفت خصيصا لله Hymnus specialiter Deo Dictur وزعم القديس يوحنا فم الذهبى (خريزوستوم) سموها عن عالم الانسان ، وبانها الهية بالضرورة ، ويثير دهشتنا مثل هذا الرأى، لأن العناصر الشعبية قد غلبت على بعض هذه الأناشيد ، كما راينا ·

وحظيت التراتيل بالشعبية فى البلدان الأخرى ، بالرغم من استمرار عداء الكثير من المجامع المقدسة لها ، وتفضيلها لنصوص الكتب المقدسة · وكانت روما فى القرن التاسع آخر من قبلها وضمها الى الشعائر · ومن جهة أخرى رحبت شبه جزيرة ايبريا وبلاد الغال بمؤلفات التراتيل ، وتحمست لها ·

واكتسب عنصر هام آخر من الأغنية الطقوسية اسمه من الطريقة التى كانت تتبع فى البداية فى تقديم الطقوس · كان منشد المزامير عندما يقدم أناشيده يصعد الى مكان مرتفع على درجات « الامبو » (المنبر الكبير) أمام نضد يساعده على القراءة · واعتبر الغناء من « الامبو » ، أو بمعنى أدق على درج السلم gradus المؤدى الى المذبح من العلامات المميزة لهذا الغناء (الذى كان المرتل يقوم فيه بتلاوة سطوره عند قاعدة المنبر) وبذلك سرعان ما سميت هذه « الأغانى الخاصة بدرج السلم » gradual ، واصبحت أهم جزء فى الموسيقى الكنائسية ·

عندما تخلى الرومان ، فى نهاية القرن الثالث عن اللغة اليونانية فى الطقوس مؤثرين لغتهم اللاتينية عليها ، بدأ الغرب خطوة تاريخية ، انتهت بانشاء طقوس غربية مستقلة · وابتداء من هذا العهد ، تزايد استقلال القداس عن نظام الشعائر فى الشرق والغرب على السواء · وساعد اعتراف قسطنطين بالكنيسة المسيحية (٣١٣ م) على شد أزر هذا الاتجاه واحدثت النماذج والأنواع العديدة التى نهضت وبخاصة فى الشرق رد فعل متجه الى البساطة · ودعت الحاجة الى اتباع التشدد واسلوب حازم عند تثبيت النصوص لمواجهة هجوم المارقين وسبابهم ، ولن يصح القول بان الشعائر فى هذه القرون الباكرة كانت موحدة ، تابعة لنظام واحد · انها لم تزد عن طقوس محلية مستندة الى أساس مشترك · وبالتدريج ، توحدت البقاع المتفرقة فى اقاليم ثم فى أمم ، الى ان انتهى الأمر بتركيز سلطان الكنيسة فى مكان من اقليم ما ، وقيامها بتنسيق طقوس كل هذا الاقليم حسب اللغة السائدة فيه ·

كانت الطقوس تمارس بطريقة متجانسة فى البلدان المحيطة بالبحر المتوسط ، كمصر وآسيا الصغرى وبيزنطة · وفى البدء ، استعملت اللغة اليونانية فى

الشعائر · وفى نطاق هذه الدائرة ، ظهرت جملة انواع ثانوية من الطقوس كالطقوس السيريانية الغربية التى تركزت فى أورشليم · كما تركزت الطقوس المصرية فى الاسكندرية ، والبيزنطية فى القسطنطينية · واحتفظت الطقوس السريانية الشرقية التى شاعت فى المناطق البعيدة الممتدة الاطراف باللغة السريانية · وانقسم الجزء اللاتينى الأوسط الى اقسام ثانوية مماثلة ، اكبر منطقة فيه هى المنطقة المحيطة بروما ، ولكن الطقوس الرومانية قد شاعت أيضا فى افريقيا الشمالية ، ومركزها « قرطاج » · ودخلت لأجزاء كبيرة من جنوب ايطاليا Magna Gracia التى استعمرها اليونان منذ عهد باكر ، فى دائرة الحضارة والعادات الهيلينية ، واحتفظت بالطقوس اليونانية فى صورتها الأصلية ، كما نقلت عن أورشليم · وبغض النظر عما بين اليونان والرومان من اختلاف ، وقد استخدمت حتى روما ذاتها بعض الطقوس اليونانية ، مراعاة للاغريق ولكنها لعبت بطبيعة الحال دورا تافها فى العالم الرومانى ·

المجموعة الكبيرة التالية مقرها بلاد الغال ، وتنقسم الى اربعة اقسام ثانوية : القسم الغالى الصميم فى الغال والغال الاسبانى Hispano Gallican او الموزارى فى اسبانيا ، والقسم الميلانى او الامبروزى فى مقاطعة ميلانو ، ومازالت شائعة هناك ، وانما بعد تفاعلها مع الطقوس الرومانية · وتجىء فى النهاية الكلتية فى بريطانيا العظمى وايرلاندا ، وربما فى مقاطعة بريتانى ، حتى جاء الرومان فاقتلعوها فى القرن السابع · ومن المعروف ان « الموزارابى » هم المسيحيون المستعربون الذين تمسكوا بمسيحيتهم فى الأندلس المورسكية · كانت لهم طقوس موريسكية لا تحتوى على اى عناصر عربية · وكانت الطقوس الموريسكية هى الطقوس القومية فى أسبانيا ، وبقيت الى أن حلت محلها الشعائر الرومانية فى القرن الثانى عشر ، وتشاهد الآن فى بعض أيام من السنة فى كاتدرائية طليطلة ، وفى مصلى صغير فى سلامنقة ·

تميزت الطقوس فى بداية العصر المسيحى بوفرة عددها ، كما راينا ، ولكن بشيوع المسيحية وتحولها الى دين عام ، اشتد الميل الى تثبيت الطقوس ، ومن هنا لم يبق الآن سوى عدد قليل نسبيا من الطقوس · علينا الا نتناسى انه بالرغم من قصور سلطان اسقف روما فى هذه البلدان ، الا أن تاريخ هذه المدينة الخالدة، وذكريات انشاء القديس بطرس للكنيسة ، قد استطاعا تزويد هذا الأسقف بنفوذ، لم يستطع الأساقفة غير الرومانيين تجاهله ·

تنظيم طقوس العبادة

الموسيقى الدنيوية – معارضة الكنيسة

اعتمدت موسيقى الكنيسة الباكرة على الارتجال • ويقال فى الأساطير ان التسبيحة te deum قد الفت عندما غمرت النشوة العلوية القديس اغسطين والقديس امبروز فى مناسبة تعميد القديس اغسطين • ويتبين من هذا القول الطابع الانتشائى الارتجالى لهذه الموسيقى : وكرز الكتاب المسيحيون الكلام عن المواقف التى سادتها النشوة ، وعرف ترتوليان بعض الأغانى التى ترتبت على مثل هذه الحالات العقلية ، واعتقد ان هذه الارتجالات من العلامات التى تميزت بها ابتهالات المسيحية ، وموسيقاها •

كان ائمة العبادة يختارون فى البداية من صفوف مثقفى الطبقةالعلمانية ، ولا يشغلون مناصب رسمية فى الكنيسة ، ولا يرسمون ، ولكنهم كانوا اصحاب شخصيات وقورة تتساوى وظائفهم مع المناصب الشرفية بلغة هذه الايام • وربما امكن ارجاع مكانتهم الأولى الى حلول وظيفة المنشد (العريف cantor) فى الكنيسة المسيحية محل وظيفة مماثلة فى المعابد اليهودية القديمة • ويحتمل ايضا تعليل ذلك باستخدام الكنيسة فى كثير من الأحيان لموسيقيين سبقت لهم ممارسة الموسيقى فى الشعائر اليهودية للمشاركة بفنهم فى الطقوس المسيحية الجديد • وقدم لنا ايدلسون فى مختلف نشراته المتضمنة اغانى اليهود الشرقيين امثلة للبراعة المذهلة عند أولئك العرفان اليهود • وارتقت وظيفة « الامام » التى بدات سنة ١٥٠ فى الغرب ، وبعد ذلك بخمسة وسبعين سنة تقريبا فى الشرق • ارتقت الى منصب مقرىء anagnost ولم تكن الوظيفة فى البداية مرتبطة بعضوية الاكليروس ، غير انه بعد قرن من الزمان ، كان العريف (الكانتور) يدخل فى أول درجات السلك الاكليروسى (الدرجات الأولى) يعنى درجة القرئين، ويحدد عدد الملحقين بالكنيسة تبعا لعدد القراءات التى يقومون بالقائها • وكثيرا ما ضمت الكنائس الكبرى عددا لا باس به من القرئين • ففى عهد الامبراطور جستنيان ، كان كورس كاتدرائية القسطنطينية يتالف من مائة وسبعة مقرىء وخمسة وعشرين عريفا • وجدير بالذكر ان ابكر التصميمات المعمارية التى اجريت لايواء افراد الكورس ترجع الى هذا العهد ، فمثلا فى بازليكا روما سان باولوفيورى ليمورا (خارج الاسوار) التى بنيت فى القرن الخامس الباكر ، احيط المذبح بمكان فسيح محاط بالقضبان للمنشدين • ومازال هذا التقليد شائعا فى ايطاليا • وبعد ان توطدت اقدام النظم الرهبانية ، واحتلت مكانة بارزة فى الكنيسة منذ بداية القرون الوسطى ازدادت اهمية الشعائر ، وترتب على ذلك افساح مكان اكبر للكورس والاكليروس فى القرون الأولى • وكانت وظيفة المقرىء منفصلة

انفصالا كاملا عن وظيفة العريف • بيد أن هذا الاختلاف تلاشى بعد ان اصبحت التلاوة من الكتاب المقدس منغمة •

بعد ان اشتدت الحاجة الى ائمة الشعائر ، ظهرت مدارس القرئين Schola Lectorum التى يراسها ناظر primicerius ويرجع هذا التقليد بلاشك الى تاثير مدارس المعابد اليهودية • وتضم هذه المدرسة رجالا وصبية على السواء • ويتقلد القرئون وظيفة اكليريكية • اما العرفان او منشدو المزامير فظلوا علمانيين ، ولو انهم يدرجون احيانا من بين أصحاب الوظائف الصغيرة فى الكنيسة • وكثيرا ما تضمنت الكتابات الرومانية المحفورة من النصف الأول للقرن الرابع ، بعض اشادات بالقدرات الموسيقية عند منشدى المزامير • وشاع الاعجاب بالصبية القرئين والمنشدين فى العهد اللاحق لقسطنطين فى الشرق والغرب • وتتطلب اجادة انشاد المزامير الاقامة فى المدرسة ، والدراسة تحت اشراف مدربين من السلك الاكليريكى • لم تقتصر مهمة هؤلاء التلاميذ على الدراسة ، وعلى العكس فانهم كانوا يشاركون بدور فعال فى خدمات الكنيسة • وتخرج اغلب أصحاب المناصب العليا فى الكنيسة من مدارس المرتلين هذه ، التى تمثل أول خطوة فى التعليم الكنائسى • واحيانا كان سن الصبية صغيرا للغاية ، بالنسبة لوظيفة ذات مسئولية كبيرة كوظيفة المرتل • فالمعروف ان بعضهم قد شارك فى انشاد المزامير من سن الخامسة أو السادسة، وقرر المجتمع الثانى فى طليطلة (٥٣١) والمجمع الثانى فى اورانج (٥٢٩) عدة تعليمات هامة خاصة بالمرتلين من الصبية • وكان يراس مجمع أورانج سان سيزار من «آرل» • وكان معنيا اشد عناية بالارتقاء بروح ابرشيته المنشاة حديثا ومن ثم اصدر المجمع بتوجيهه تعاليم هامة خاصة بطريقة ادارة الكنيسة • ومن بين هذه التعاليم امر لقسس الأبرشية بتعيين « عرفان من الأحداث » كالعادة المتبعة فى ايطاليا ، واهتم القديس بنديكت ايضا بالتعليم الموسيقى للصبية والاستعانة بهم ، وتضمن قانونه عدة فصول خاصة بهم ، بل وذهب الى ما هو ابعد من ذلك فى الفصل الخامس والأربعين ، عندما رأى توقيع عقوبات بدنية على أولئك الذين ينشزون فى الانشاد •

كانت تلاوة « مختارات من اعمال الرسل فى العهد الجديد » او من العهد القديم تقدم بالتناوب مع الأناشيد ، وبذلك ازدادت اهمية الدور الذى يقوم به العريف وحوالى سنة ٣٥٥ ، رأى مجمع لاوديقيا نفسه مضطرا الى حماية المنشدين الأصل من تسرب غير المرغوب فيهم ، وبعد زهاء الاربعين السنة قرر المجمع الرابع فى قرطاج بعض تعاليم خاصة بوظيفة المنشدين • واقتداء بالمثل الذى حققته مدرسة العرفان (سكولالكتورم) انشئت مدرسة اخرى على غرارها • ولابد ان يكون

غناء جموع المصلين بوساطته ، قد بدا غير متكافىء مع تقدم وعلم الفنون الأخرى المشتركة فى خدمة الكنيسة ، ورأت المجامع ضرورة مشاركة الموسيقى فى هذا التقدم . وخطت تعاليم مجمع لاوديقيا – التى اشارت بالاكتفاء باشتراك المنشدين المتخصصين فى غناء الطقوس – أول خطوة نحو الاستبعاد النهائى لمشاركة جمهور مصلين بطريقة فعالة فى الانشاد . وكثيرا ما اسىء تفسير هذا القرار ، ولو ان غايته مسايرة للمنطق وروح الفن . وحرصت الفروع البيزنطية والرومانية من الكنيسة المسيحية على تسخير الفنون لخدمة شعائر العبادة ، وهكذا تجاوب النغم المنبعث من الكورس دون عامة المصلين مع الجو الذى تحدثه التصاوير الحائطية وشاعرية النصوص الدينية المختارة .

ومع انه من المتعذر تاريخيا اثبات وجود مدرسة بابوية للمنشدين فى عهد البابا سلفستر (٣١٤ – ٣٣٦) ، الا ان انشاء مثل هذه المدرسة فى النصف الثانى من نفس القرن قريب الاحتمال . فلم يكن من الميسور قيام الخطوات التى اتخذها البابا سلستين لتنظيم الطقوس بغير سبق وجود كورس مدرب من المنشدين وانشا البابا سكستوس (٤١٢ – ٤٤٠) ديرا للتدريب اليومى على غناء المزامير وانشا خليفته ليون الأكبر (٤٤٠ – ٤٦١) ديرا آخر تخليدا لذكرى القديسين يوحنا وبولس ، وطلب من القائمين على هذه الأديرة أن تزود الكنيسة البابوية بالصلوات الشعائرية والأناشيد . وتقدمت بفضل مدارس الانشاد صنعة الغناء، ولاقت تقديرا من المسيحيين ، على أوسع نطاق .

عندما رسم جريجورى الأول الذى تولى منصب البابا فيما بعد ، رئيسا للشمامسة فى روما (٥٨٥) أدى تقديره لجودة الغناء وعشقه لعذوبة الصوت ، الى ظهور عادة تصور مدى ما حظيت به القدرات الموسيقية من تقدير . فكثيرا ما كان ارباب الأصوات الجميلة يختارون لوظائف الشماسين ، حتى لو كانوا من العلمانيين (ومن الغريب أن يطيل هؤلاء المغنون شعورهم بكثافة تماثل ما فعله موسيقيو القرن التاسع عشر) . ومن بين القرارات التى اصدرها البابا جريجورى الغاء هذه العادة . ولم يكن اعتراض هذا البابا موجها ضد الخصائص الغنائية للمنشدين ، لأن مسألة وجوب اتصاف الغناء بجودته كانت من المسائل المسلم بها عند كل الكتاب من اباء الكنيسة ، ولقد سبق ان تحدثنا عن قانون القديس بنديكت ، وان كانت قوانين القديسين بولس واسطفان قد تضمنت أيضا عدة فقرات عن موسيقى الكنيسة ، وطالبت هذه القوانين قيام الكورس بانشاد هذه المزامير وكأنها منبعثة من صوت واحد ، حتى لا يشذ احد المغنين عن الآخرين بسرعة غنائه او نشازه .

وازداد رسوخ مكانة « مدرسة المنشدين » – السكولا كانتورم – بفضل

البابا جريجورى ، عندما خصص بناءين بالقرب من كنيسته اللاتيرن ، يعيش فى احدهما المنشدون وقسس الكنيسة البابوية سويا ، اما المبنى الآخر فملجأ لليتامى ، مهمته تعليم من يلحقون مستقبلا بالكورس .

تتحدث كل مصادرنا بافاضة عن موسيقى الغناء فى الكنيسة ، ولكنها شحيحة فى كلامها عن اى مظاهر أخرى للفن الموسيقى . وأما ان الاعجاب بالترفيه والموسيقى الدنيوية كان شائعا ، فأمر يمكن استخلاصه من مثل الفقرات التالية المنقولة عن Hexameror للقديس باسيليوس (الفصل الرابع – الفقرة ١) .
« هناك مدن يستطيع المرء الاستمتاع فيها بكل ضروب المشاهد التمثيلية من الصباح حتى المساء . وعلينا الاعتراف بان ازدياد استماع الناس الى الأغانى الداعرة والمثيرة، التى تثير فى ارواحهم نزوات خليعة يزيد من نهمهم الى السماع ، كان كثير من اباء الكنيسة على دراية بما فى الصوت الرخيم من اثارة وجاذبية ، وحاولوا أبعاد الناس عن المغنين المحترفين ، وكان اكثر ما أزعجهم بوجه خاص هو الاعداد الوفيرة من الناس الذين يقصدون المسارح للاستماع الى غناء المطربات، وذهبوا بعيدا الى حد ان « الاستماع أو رؤية هذه المشاهد يعتبر مقترنا لخطيئة الزنا » .

لم تكن الآلات الموسيقية باقل اثارة للفزع من النغمات المتعة التى استعملها الهراطقة بنجاح مثير للدهشة فى دعايتهم . ووصف كثير من الكتاب الاولون « بالآلة المخدرة » ، وحذروا المؤمنين ، ودعوهم لترك هذه الآلات « للمرتابين ، واولئك المفتونين بعبادة الاصنام » . وحذر جميع رجال الكنيسة على وجه التقريب المصلين من هذه الناحية ، واعتمدوا فى ذلك على مبررات عديدة ، فقالوا مثلا ان « اعياد الشهداء » كانت تقام عادة فى جو صاخب تشترك فيه كل انواع الآلات ، مع الاكتفاء بهذا المثل المعروف لنا ، للدلالة على ما كان هناك من مغالاة . ولا غرابة فى حدوث ذلك ، اذا راعينا أن هذه الاعياد كانت متصلة عندنا باحتفالات الموالد والاسواق ، وحث القديس افريم جموعه على مراعاة روح المسيحيين لا الكفار فى هذه الاحتفالات .. ولابد ان يكون نفس الصخب قد ساد الجنازات لأننا نصادف تحذيرا للمجمع النسطورى المقدس من استعمال الدف والصاجات الخشبية (الكاستنيت) اثناء مراسم الجنازات .

تأثر تقدم الموسيقى الغربية تأثرا حاسما بما حدث من استبعاد للآلات الموسيقية من الكنيسة المسيحية الباكرة : « لسنا بحاجة للبساتريوم والتوبا والطبول والفلوطة ، اى الآلات التى يحبها أولئك الذين يتأهبون للحرب » . هكذا قال كلمنت (اكلمنضدس) السكندرى . ومع هذا فلم يكن هناك اعتراض على

كان القديس اغسطين ينوى كتابة بحث مستوف عن الموسيقى ، ولكنه توقف عند الكتاب السادس • ومع ان هذه الكتب تحتوى على قدر كبير من المادة المثيرة للاهتمام ، الا انها عنيت فى الاغلب بفن الشعر ars poetica الذى لم يكن منفصلا فى صورته الكلاسيكية الحقة عن الموسيقى • ومع هذا فاننا نصادف فى الكتاب السادس انحرافا الى غيبيات العدد التى عرفت عن الأفلاطونيين الجدد • وكثيرا ما يظهر تناقض بين معتقدات اغسطين الفيلسوف ومعتقدات اغسطين اللاهوتى ورجل الدين، ولكن الزعيم الدينى لم يتردد فى مسائل الموسيقى فى تخصيص مكانة هامة لها بين العلوم • ويكشف التأثير الهلينستى عن نفسه عندما ينسب اغسطين نظام العالم واتساقه وجماله الى القدرة التشكيلية للاعداد ، او عندما يعتبر الموسيقى عالما صالحا لمشاهدة الحواس • وسوف تقنعنا اية دراسة لكتب القديس اغسطين الستة عن الموسيقى De musica كيف بدت له الموسيقى مسألة قواعد وانظمة رياضية ، فهى تكشف عن تشابهها الدقيق مع كل الموجودات الأخرى الخاضعة للنظام ، وتتبع نفس القواعد الأساسية • وهكذا اقتربنا من قاعدة بوييتيوس المطلقة القائلة « بان كل الموسيقى قائمة على الاستدلال والتأمل » على اننا قبل ان نتأمل معنى الاستدلال ratio علينا ان نلقى نظرة خاصة الى معنى المضاربات العقلية speculation

واصل الكتاب المسيحيون الكلام عن رمزية العدد الفيثاغورية الجديدة التى وضعها نيقوماخوس ، ولعبت الموسيقى دورا هاما فى تفسيراتهم الرمزية • ولن نستطيع استيفاء هذا الموضوع حقه ، الا انه قد يكون من الطريف ذكر بعض امثلة قليلة •

العدد ثلاثة اول الاعداد التى لها بداية ووسط ونهاية • ويمثل الى جانب ذلك حاصل جمع العددين السابقين له • وكماله واضح فى كل مجال • ففى الاخلاقيات هو المنبع الأساسى لكل خير • وفضلا عن ذلك ، فان له دورا اساسيا فى كل الموسيقى ، وعليه تعتمد وحده • وسوف نرى كيف نسبت القرون الوسطى اهمية بالغة للعدد ثلاثة • والعدد اربعة مثير للاهتمام لجملة أسباب • والقسمة الرباعية تتمثل فى شتى النواحى كالعناصر الأربعة ، والجهات الأصلية الأربع ، والفصول الأربعة ، والفضائل الأربع (الحكمة والعفة والشجاعة والعدالة) ، وانواع الكائنات الأربعة (الملائكة والشياطين والكائنات الحية والنباتات) • والعدد سبعة هو مصدر كل أنواع النغمات والتوافق القائم بين الكواكب السبعة يتمثل على الأرض فى الأوتار السبعة للكنارة • ويمثل العدد ثمانية ـ وهو مضاعف لأربعة ـ كل التوافقات • اما العشرة « فست الكل » ، وتحتل اسمى مكانة بين الاعداد •

واضاف آباء الكنيسة الى الرمزيات القائمة التى نقلها المسيحيون عن القدامى كثيرا من الرموز الجديدة ، فاضافوا الى مجموعة التوافقات الموسيقية الأربعة Symphoniae musicae ، والى مجموعة « السبعة » أيام الاسبوع السبعة ، والنغمات السبعة فى السلم الموسيقى ، وفضائل الروح القدس السبع •

فاذا نظرنا الى الموسيقى هذه النظرة سيتضح لنا كيف اصبحت الموسيقى بعد نظريات المسيحيين الجدد من افلاطونيين جدد وفيثاغوريين جدد ، وكما تمثلت عند القديس اغسطين ـ تنتمى الى عالم العلم ، ولم تعد مهمتها الأساسية خدمة الغايات الاخلاقية والتربوية ، كما كان الحال عند افلاطون • فلن يستطيع مخلوق ادعاء العلم ما لم يكن ملما بها ، الى جانب المامه بفروع العلم المختلفة • ولما كان الافتقاد الى المعرفة والتعلم يحول دون بلوغ اى شخص للغاية القصوى للحياة ، لذا تحتم المثابرة على دراسة الفنون الحرة كتمهيد لفهم الحقيقة •

على ان الصفة الأخرى للقديس اغسطين ، اى اللاهوتى ، قد جعلته يقدر اهمية الفنون الحرة بطريقة اخرى • فلم تبد له العلوم المختلفة مجرد طريق يوصل الى الله ، ولكنها ايضا سبل للخلاص من خداع المغريات ، التى يعرضها المارقون (الهراطقة) الدهاة • فينبغى ان تساعد البراعة الذهنية المكتسبة من دراسة الفنون الحرة ـ والموسيقى بخاصة ـ على ايضاح طريق التحرر لأولئك الذين اخطأوا فضلوا الطريق السوى نتيجة لفرط انغماسهم فى العلوم الدنيوية ، بينما يستطيع اولئك المؤمنون ايمانا حقيقيا تحقيق تطهرهم ، لا اعتمادا على العقل ، وانما بفضل حرارة المحبة الالهية •

وادت هذه النظرة الى اهمال مؤقت لدراسة الفنون الحرة ، وان كانت احوال العصر الاجتماعية العجيبة لم تسمح باى ابتعاد حقيقى عن العلم والمعرفة، فلقد استمر وجود عدد لابأس به من الهراطقة أصحاب العلم الكلاسيكى الغزير وحال وجودهم دون امكان التخلى عن اثار العلم القديم ، فكان لابد من مقارعتهم بنفس أسلحتهم • وفضلا عن ذلك ـ فلقد اعتبر معظم المسيحيين الموسيقى التى يمارسها الوثنيون موسيقى شيطانية • لا مندوحة من معاداتها وحماية الناس ـ والشباب بخاصة ـ من أوصابها • هنا واجهت الطبقات المستنيرة عقبات كبيرة • اذ لم يكن قد توافر للكنيسة فى القرون الرابع والخامس والسادس اية انظمة لتعليم ابناء المسيحية • فكان الشباب يأمون مدارس البلاغة ، التى كانت مازالت تحت تاثير الحضارة الكلاسيكية • وتطلبت هذه المشكلة حلا • وعرض خلال بداية القرون الوسطى حلان ، فأيد الحل الأول التجاهل الكامل للتعاليم

غير المسيحية · أما الآخر فسمح بقيام الثقافة القديمة الى جانب الحضـــارة المسيحية · ولم تدرك مزايا الحل الثانى ، الا فى وقت متأخر نوعا فى عهد لم تعد فيه الحضارة القديمة حقيقة ملموسة ، بعد ان دخلت ذمة التاريخ · ومن هنا لم يحدث أى اعتراض لاهوتى ضدها · وسوف نرى الأثر الفعال لهذه المعتقدات فى الفصول التالية ·

ومع الاعتراف بصحة القول باتباع العلم فى النظر الى الموسيقى وتدريسها على السواء ، الا أن علينا عدم اغفال نظرة ثالثة اليها جديرة بالتسجيل ، وجاءت ايضا فى كتابات القديس أغسطين · وأعنى بذلك الموسيقى كصورة مجسمة للورع المسيحى ، وتعبير عنه ، وكواسطة بين الله والانسان · ليس واضحا تماما ، كيف انتهى أسقف « ميو » ـ الذى دعا الناس الى الانطلاق بالغناء عندما تفيض قلوبهم بالفرح ـ وسبق الكلام عن ذلك عند التحدث عن التراتيل ـ الى الاعتراف بدور الانفعال فى الموســـيقى · ان هذا الاعتراف بعيد كل البعد عن النظرة الأصلية لكل من اغسطين وكونتليان التى نظر فيها للموسيقى علما رياضيا صميما ، ولم تعترف بالخصائص الانفعالية ، ورفضت هذه النظرة الثانية الاعتراف بالفنان والموسيقى حتى كمجرد واحد ممن يتبعون العلم فى ممارستهم · وبعد ان أعيد اكتشاف الموسيقى ، وأعيدت الى سيرتها الأولى بين عناصر العلم ، اضطرت المثل الاغسطينية المتأخرة الى التعرض لحملات عديدة ، والى مواجهة عدة تقلبات الى ان استطاعت توطيد أقدامها فى ايطاليا وبلاد الغال ، وأدت النظرة السالبة الى العالم ، وكراهية الاتجاهات الوثنية ، التى كانت مازالت سائدة الى ظهور نزعة رهبانية لها ميل شديد الى الزهد الذى أصبح مثلا أعلى فى الحياة المسيحية ·· وسادت فكرة ترويض الذات والتطهير · ولم يتعدل الا فيما بعد هذا المثل ، بعد تسرب أفكار مثلها بعض رهبان من الايرلانديين والاسكتلنديين والانجلوسكسونيين

قامت الموسيقى بدور هام فى تنصير الوثنيين ، وفى تهدئة الانتفاضات الوثنية التى كانت تهب من حين لآخر · اذ كانت الوثنية مازالت قوية فى مقاطعات الاطراف، كما ان النصرانية لم تنتشر انتشارا كاملا فى المدن ذاتها الا بعد عدة قرون · ففى الكهنة بالتأثير الساحر للموسيقى والطقوس ، ومن ثم حاولوا احاطة الطقوس
الكهنة بالتأثير الساحر للموسيقى والطقوس ، ومن ثم حاولوا احاطة الطقوس
ببريق خاص ، مع جعلها فى متناول البسطاء من الناس أيضا · والظاهر انه كثيرا ما نظر الى المشاركة فى الطقوس كعلاج ناجع لشغل المؤمنين المتحررين نوعا ·

عندما انشأ كاسيودورس لحد الأديرة فى فيفاريوم (٥٤٠) بدا وكان الفرصة قد سنحت ثانية لمواصلة التعاليم الاغسطينية الباكرة ، ونشرها : التعاليم الداعية

الى الابتعاد عن كل معارف وثنية · ومع هذا فقد ســـخر رجل الدولة المؤرخ والفيلسوف علمه الواســـع لغاية مختلفة · اذ كان يهدف الى العمل على نقـل المعرفة الدينية والانسانية الى العصور التالية ، وحمايتها من التيارات البربرية التى هددت باكتساحها · كانت المهمة التى القاها على كاهل أعضاء الدير هى اكتساب المعرفة الدينية والوثنية على السواء ، مع الحرص على اخضاع المعرفة الأخيرة للاولى ، وقام الرهبان بجمع المخطوطات ، واســـتنساخها ، وترجمة المؤلفات اليونانية الى اللاتينية · على ان هذا كان يعنى أن الراهب العالم الذكى كان بحاجة الى المزيد ، بغض النظر عن اعتماد علمه على بعض المصـــادر الدنيوية · والواقع ان كاسيودورس قد شجع النهوض بالعقل ، ولم يتبع اتجاه غيره من مؤسسى اديرة الذين قصـــروا نشاط رهبانهم على الجهود الدينية والصلاة احتراما للمبادىء · وهكذا يكون كاسيودورس قد وصل الى الموقف الوسط الذى اتبعه اغسطين بالذات فى كتابه عن العقيدة المسيحية De Doctrina Christiana ، والذى لم يعتبر ممارسة الفنون الحرة غاية فى ذاتها ، ولكنها وسيلة لزيادة فهمنا للكتب المقدسة ، فبينما اكد اغسطين امكان بلوغ من يجهلون الفنون الحرة للنعيم ، تمسك كاسيودورس بوجوب توافر العالم والمعرفة « فعندما يصادف المرء بعض الجوانب العلمانية فى الكتب سيستطاع فهم هذه الفقرات بطبيعة الحال ، اذا كان ملما بما هو دنيوى » ·

شغل تفسير معانى الكتب المقدسة كتاب بداية العصر الوسيط الذين فحصوا كل فقرة من أربعة جوانب لمعرفة معناها الحرفى ad literam ، أو حسب المعنى الحسى ad sensum والرمزى ad allegoriam والاخلاقى ad moralitatem وكثيرا ما كان التفسير الرمزى يشـــير الى الموســـيقى لكثرة ما جاء من ذكر للموضوعات الموسيقية فى المزامير ، ولكثرة تردد الفاظ مثل cantare ينشد ، ويبتهل Jubilare ويبتهج exultare وينشد المزامير psallere ···· الخ ·

اصبحت الموسيقى فى التعاليم الهلينستية الأخيرة تتبع مايدعى بالفنون الحرة السبعة · وقبلت العصور الوسطى هذه النظرة التى انتقلت اليهم من مارتيانوس كابيلا · ومع هذا فان ترجمة artes بالفنون خطأ جسيم ، لأن اللفظة لاتعنى الاحاطة التقنيةوممارسة فن، ولكنها تعنى الفحص الفلسفى والتمعن فى طبيعة ابواب المعرفة · فاذا نظرنا اليها من هذه الزاوية سيتضح لماذا انطوت الموسيقىضمن المجموعةالعليا للفنون ـ الحساب والموسيقى والفلك ـ ولماذا أعتقد الباحثون الاوائل فى العصور الوسطى « عدم امكان اكتمال اية معرفة علمية بغير

الموسيقى . ومع ان تصنيف الموسيقى ضمن العلوم قد عاق تقدمها كفن ، الا ان علينا الا نتناسى ان ذكر الموسيقى ضمن الفنون الحــرة قد عنى امتيازها وتفردها خلال العصور الوســطى . فلم يكن ما يدعى بالفنون الجميلة قد لاح بعد فى صورة مذاهب الفكر . علينا الآن ان نفحص هذه الصورة التى ستسوقنا الى بويتيوس : اعظم شخصية عرفتها مطالع القرون الوسطى فى عالم الموسيقى والمعرفة .

يمثل كل من بويتيوس (مات ٤٢٥ م او ٥٢٦ م) وكاسيدوروس (مات ٥٨٠) نهاية العلم الموسيقى القديم فى الغرب . وبهما وبايزيدور الاشبيلى (مات ٦٣٦) ينتهى دور الوساطة الهام الذى قام به الجنوب . والقيت أعباء مواصلة الطريق على بعض الشباب من الشمال ، الذين استطاعوا ـ فى القرن التاسع بخاصة ـ وضع مؤلفات عن الموسيقى الغربية . هذا التاريخ بمثابة بداية لما نستطيع تسميته بحق بنظريات الموسيقى وعلمها فى القرون الوسطى ، وهؤلاء المؤلفون الذين ظهروا فى نهاية فترة العلم الموسيقى الكلاســيكى هم الذين اعتمد على ابحاثهم علماء العصر الوسيط ، لقد شغل هذان المفكران مركزين هامين فى بلاط تيودوريك .. وعكر الاثنان مزاج الملك ، ودفع بوتيوس حياته ثمنا لذلك . اما كاســيودورس الاكثر دهاء ، فعاش حتى بلغ التسعين من عمره . كان كاسيودورس مسيحيا ، اما بوتيوس « فآخر رومانى لن يرفض كاتو او توللى الاعتراف بانتمائه الى نفس عهدهما » (جيبون) . وظل اثر كاسيودورس باقيا لعدة قرون بعد وفاته ، اما بويتيوس فقد بقى اثره حتى العصــر الحــديث . ويتحتم القول مع هذا بانه لم يزودنا فى كتابه De Institutione Musica بأى شىء من اختراعه ، ولكنه بالأحرى قد لخص كل ما كان معــروفا قبل زمانه . هذا الســيد الرومانى العلامة الذى ظهر بعد أوانه ، واشتهر بكتابه « الفلسفة كسلوى وعزاء » ، كان ثابت القدم فى الكلاسيكيات : فيثاغورس اب له واستاذه . وكان يستعمل المصطلحات اليونانية ويفسر عقائد الاغريق كأنه واحد منهم ، ولا تدل نظرته على انتمائه الى الموسيقيين الحقيقيين ، وانما على كونه من الرياضــيين النظريين . واعتمد جميع المؤرخين اللاحقين فى العصور الوسطى على بوتيوس كأحد الثقات ، عندما وصفوا الموسيقى بانها علم وليست بفن . كما وصــف هو « بانه ترجم العلم الموسيقى ذاته ، وصححه ونهض به » . وفى وقت متأخر ، اى فى نهاية القرن الخامس عشر تساءل آدم من فولدا أبرز علماء الموسيقى فى عصره من الجرمان فى معرض حديثه عن الموسيقيين الجهلاء : « لا يبدو ان هؤلاء التعساء قد عرفوا ان بوتيوس قال فى الفصل الثالث والثلاثين من كتابه الاول الموسيقى شــخص يعتمد على العقل فى كل خطواته «id musicûs est, qui ratione perpenso» ينبغى ان يكون هذا هو شعارنا ونقطة بدايتنا ، لفهم الصورة التى رسمت فى أبعد مؤلفات الموسيقى تأثيرا مما صدر عن العصور الوسطى .

يعرض الفصل الاستهلالى لكتاب بوتيوس De Institutione Musica وصفا مجملا لأثر الموسيقى على الانسان ، وحدد نطاقها وقال ان هناك موسيقى كونية تتبين فى حركة الاجرام السموية ، وتنظيم العناصر المختلفة ، وتغير الفصول . ويتبين هنا على الفور الاعتماد على القواعد الكلاسيكية ، لأن فكرة الموسيقى الأثيريه الناتجة عن حركة الكواكب من ابتكار فيثاغورس ومدرسته . ومن بين المؤلفين الكلاسيكيين المتأخرين الذين عقبوا على موسيقى الاجرام السماوية : نيقوماخوس وشيشرون وماكروبيوس . واجمع الرأى على اننا لا ندركها لأنها دائمة الرنين فى اذاننا ، مما جعلها مألوفة لها . والنوعان الاخران فى الموسيقى الكونية ليسا من الظواهر المسموعة . ففيهما يعنى بالنظائر العددية ، تجمع موسيقى البشــر musica Humana بين اللامادى والروح الأبدية ، وبين الجســم على نحو شبيه بطريقة تألف التوافقات من نغمات حادة وجهيرة ، وتجمع بين عناصر الروح وعناصر الجســـم تبعا لنظام عددى معين . النوع الثالث من الموسيقى : الموسيقى المعتمدة فى بعض الاحيان على الآلات quacin quibusdam constitutaest in instrumentis هو فى النهاية الموسيقى بمعناها الصحيح ، اى فى صورتها التى يستطاع ادراكها حســيا .

ومع هذا فعلينا الا نتناسى ان بويتيوس الفيلسوف والعالم العقلانى لم يعن كثيرا بالطابع الحسى للنغم الموسيقى ، أو بالاستمتاع برنينه . وتركز اهتمامه على العوامل التى تسبب ظهورها ، اى انه استمر يتبع القاعدة الكلاسيكية التى اعتبرت النسب العددية أساس كل فهم للموسيقى « ومادام من المستطاع ادراك النسب العددية اعتمادا على العقل ratio ، وليس على حاسة السمع التى كثيرا ما تتسبب فى وقوع اخطاء ، فانى اعتقد فى تفوق القدرة التحليلية للعقل ، على ملكة الادراك بوساطة حاســة السمع . وهذا يثبت تفوق العالم النظرى على الموسيقى » . فاذا راعينا كل هذه العوامل ، واضــفنا اليها الاختفــاء الواضح للموسيقى الغنائية musica vocalis فلابد ان نستخلص من ذلك أن الآلات التى جاء ذكرها فى النوع الثالث من الموسيقى فى تصنيف بوتيوس لم يقصد بها موسيقى الآلات ، بل الادوات التى تساعد على تحقيق المشاهدة العلمية .

تفسر أيضا نظرية بوتيوس فى الموسيقى ـ التى سادت فى أوائل العصــور الوسطى ومنتصفها ـ سر دخول الموسيقى فى التقسيم الرباعى العلمى للفنون الحــرة quadriviun ويجب ان نعترف بأن أولئك الذين أيدوا المعتقدات الاغسطينية ككاسيودورس ـ عزفوا عن القيام بأى عرض منهجى للموســيقى العملية ، مثلما فعل زميلهم بوتيوس الكلاسيكى العظيم .

بعد ان فقدت روما نفوذها ، اصبحت بعد ٥٥٢ م مجرد عاصــمة لاحدى

مقاصد الامبراطورية البيزنطية ، وانكمش نشاطها الفكرى والروحى ، ولم تعد أكثر من مستودع للحركات الفكرية الشرقية . على أن المدينة الشامخة الخالدة قد احتفظت فى اتجاهها المحافظ بشىء من جوهر روما العريقة . ان هذا التشبث بالتقاليد ، مع التزام الحرص عند تقديم أية مستحدثات فى ممارسة ما هو قديم قد جعل لشعائر روما خصائصها المميزة .

وبفضل اصلاح جريجورى ، اصبحت روما مركزا بلا منازع لتقديم موسيقى الكنيسة ، والموسيقى بوجه عام . ولا يرجع ما اكتسبته هذه المدينة الخالدة من مكانة ، الى اصالة مبتكراتها ، بقدر رجوعه الى براعتها فى جمع الاشياء ثم اعادة تنظيمها على نحو ما حدث فى العهد الكلاسيكى . فبمجرد استحضار عناصر شرقية الى الغرب ، كانت روما تتولى فحصها ، وانتقاء ما اعتبرته افضلها بعناية ، ثم تخلق شيئا جديدا بعد اعادة التشكيل والصقل والخلط والمزج . ولما كان هذا الشىء لا ينتمى لبلد بالذات ، فقد افلح فى أن يصبح لغة عالمية . وجدير بالذكر ان هذه الموسيقى الكنائسية الجديدة المعاد تنظيمها قد حملت اسم الرجل الذى كان أول من استطاع تمثيل فكرة البابوية العالمية اعتمادا على نفوذه وسلطانه ، وفرض السيطرة البابوية الروحية ، وتدعيمه لنفوذ البابا ومكانته فى الناحية الزمنية . كان جريجورى الأول المسمى بالأعظم الحاكم باسم الدين منظما عبقريا ، يمقت الفلسفة والبلاغة اليونانيتين ، فهو رومانى صميم ، ولكنه قد مثل بورعه وشياطينه وروحه ومعجزاته الابن الصميم للعصر الوسيط .

الفصـــل الخامس

الفن الجريجوريانى ، ومجال تاثيره

جريجورى الاعظم

ثمة اساطير كثيرة تحيط بشخصية البابا العظيم ، الذى خلدت اسمه موسيقى كنيسته ، فحجبت شهرة كل الآخرين من رجال الدين المسيحى · ويتعذر توضيح دوره فى تاريخ الطقوس والموسيقى بسبب تبكير ظهور هذه الاساطير فى القرون الوسطى ، وتضمينها فى ابحاث علمية جادة ، وظهرت اول اساءات لتقدير مقاصد جريجورى ، وافعاله ، عند المؤلفين الذين كتبوا بعد عهـــده بقرنين او ثلاثة ، ونسبوا اليه افكارا من صميم عصرهم ، ولا وجود لأى دليل ملموس يثبت وجودها فى عهد المصلح العظيم ·

يستحق جريجورى صفة «الاعظم» بفضل ماقام به من تنظيم عملى لكل جوانب الكنيسة ، اما باقى اعماله فلا موضـــع للاعجاب فيها · والحق ان هذ المنظم الأعظم مسئول مسئولية مباشـــرة عن تدهور الجوانب الفنية فى التراث الأدبى المسيحى · فنحن نرى فى كتاباته الصور الذاتية الفظة محل الخيال والتامل ، وحلت الغيبيات والخزعبلات والولع بالعجائب محل البراهين المنطقية· وهو مسئول ايضا عن اهمال البحث فى الكتب المقدسة ، بعد ان اهتم بها مسيحيو القرنين الخامس والسادس الى حد بعيد واستعاض عنها بتفسيرات رمزية مفتعلة ، ونسب تارة الى قصص الكتاب المقدس من معان اخلاقية سطحية ، وتارة اخرى حكايات وهمية من العجائب · ومن جهة اخرى ، حفل كتابه عن « تعاليم فى سلوك الراهب ووظيفته » Liber Regulae Pastoralis بمعتقدات اخلاقية عميقة مخلصة · كل هذه الكتابات ذات اهمية فذة ، لانتمائها الى الذخائر التى شكلت عقلية القرون الوسطى · وثمة شىء واحد يمكن التيقن منه بعد فحصها : ما قام به جريجورى من استبعاد قاطع للعلوم والفنون الدنيوية من عالم الروحانيات · وبحلول القرن السادس ، اكتمل انحلال نظام التعليم فى العصر القديم ، وتضاءل عدد ممثلى الحضارة الكلاسيكية الى حد كبير · وادت هذه الحالة الى جعل دراســـــة الفنون الحرة « كوسيلة للتحصن ضد الهراطقة المتفيقهين » بلا فائدة · وهذه حقيقة لها اهمية كبرى فى اية محاولة للكشف عن الدوافع الكامنة وراء اصـــلاحات

جريجورى ، الذى أسفر تحريمه للعلم الدنيوى عن غلبة الدراسات اللاهوتية وتوطيد أقدام روما فى المسائل اللاهوتية ، ودام ذلك عدة قرون . ولقد ثبت ثبوتا قاطعا ان الفقرات القليلة فى كتاباته التى نصح فيها بدراسة الفنون artes قد حشـرها رئيس دير يدعى كلاوديوس ، وان جريجورى ذاته لم يرض عنها ، لأنها حورت مقاصده ، بل وزيفتها ، ومن هنا قال : لقد اكتشفت تحريف معنى كلامى بما لن يعود بأى فائدة inveni dictorum meorum sensum valde inutilius fuisse permutatum وهكذا يتبين كيف عارض جريجورى المثل الحضارية التى دعا اليها كاسيودورس واتباعه .

على ضوء هذه الوقائع ، يتضح مدى ما تعرضت له الموسيقى ، بعد أن كانت تؤلف ركنا أساسيا فى تعاليم ما قبل المسيحية. فلابد ان تكون قد أصبحت ضمن المحرمات التى تاثرت بها باقى «الفنون الحرة الأربعة» فكيف اذن نستطيع التوفيق بين هذا الاتجاه ، والرواية القديمة القائلة بقيام جريجورى بتنظيم الطقوس ، بل وبمشاركته فى تاليف جزء من « الانتيفونال » ؟ من المؤكد ان جريجورى لم يؤلف اغانى طقوسية ، لأن المادة المتضمنة فى مخطوطاته الحافلة بالأسرار مع ابتداع عصر سابق لعصره ، وضاعت الانتيفونال الأصلية ، غير ان التوافق بين المخطوطات العديدة التى ظهرت ابتداء من القرن التاسع قد قضى على كل شك فى ضرورة وجود مجموعة أصلية استنسخت منها . هناك بلد واحد خارج ايطاليا عرفت الأناشيد الرومانية ابان حياة جريجورى ، ويظهر انها قد امتلكت النسخ الأولى التى نقل منها الانتيفونال الجريجوريانى . هذا البلد هو انجلترا . ففى سنة ٥٩٦ ، أوفد البابا جريجورى الراهب البنديكتى اغسطين ومعه أربعون من الرفاق الى الجزر البريطانية ، وسلمهم عددا من المخطوطات ، وكل المستلزمات الضرورية للعبادة . على أنه من الواجب التدقيق حتى فى تحديد دور جريجورى كمنظم للموسيقى الطقوسـية . فلقد شـارك بابوات القرون الرابع والخامس والسادس – وبخاصـة داماسـوس الأول وليون الأول ، وجيلاسـيوس الأول وسيماخوس وبونيفاس الثانى ويوحنا الثانى – بالكثير فى سبيل تنظيم الطقوس الموسيقية ، وترتيبها ، الا انه من الثابت ان تنظيما محددا قد حدث اما فى عهد جريجورى ، أو بعد قرن أو يزيد من عهد بابويته . ويشك جيفارت الموسيقولوجى البلجيكى الكبير فى حدوث أى تنظيم محدد خلال عهد جريجورى الأول ، وينسب ذلك الى بابوات ممن جاءوا فيمـا بعد كجريجورى الثانى (٧١٥ – ٧٣١ م) . وجريجورى الثالث (٧٣١ – ٧٤١) . ولعل الحقيقة موقف وسـط بين هذين الرايين المتطرفين ، بالنظر الى تعذر تحققنا من مضمون الانتيفونال الأصلى .. والظاهر ان هذين البابوين قد اكمـلا المهمة التى بداها جيلاسـيوس ، وعكف جريجورى الأول على اكمالها .

ينسب عادة الى جريجورى انشاء « مدرسة الانشاد » « والسكولا كانتورم » الا أن هناك بعض الشك فى أن هذه الجماعة من المغنين كانت قائمة بالفعل عندما انتخب جريجورى للبابوية سـنة ٥٩٠ ومع هذا فقد اختفى الى حد ما المغنون المنتظمون فى الكثير من الكنائس العادية ، وعاد القسـس والدياكون الى اداء الأدوار الموسيقية فى الطقوس . وبعد ان لام جريجورى أساقفة الكنيسة لاضاعتهم الكثير من الوقت فى تهذيب أصـواتهم ، مما عاقهم عن اداء واجباتهم الأخرى كالاشراف على المناولة والوعظ وزيارة المرضى وتوزيع النذور ، انتهز فرصة عقد مجمع روما سنة ٥٩٥ واصدر مرسوما نص على اقتصـار الدياكون على غناء نصوص الانجيل فى الكنيسة ، وقيام مساعديهم الاكليروس الاصاغر بغناء الاجزاء الموسـيقية الأخرى من الطقوس .

ويكشف المرسوم عن منظم خبير بالمسائل العملية ، ولكنه كشف أيضا عن عدم مبالاة البابا كثيرا بالموسيقى ، واقتصاره على الاعتراف بوجودها وضرورتها للعبادة . وبناء على ذلك ، اتخذ جريجورى خطوات مباشرة لضـمان وجود المغنين القادرين على اعفاء القسس من هذا العبء . وعلى هذا العهد ، كان فى روما معهدان اكليركيان لاعداد الشباب . ويرجع احدهما الى عهد بعيد ، ويدير الآخر نفر من رهبان فى الدير البنديكتى بمونتى كاسينو ، ممن وفدوا على روما بعد أن دمر اللومبارديون ديرهم سنة ٥٨٠ ، ووضـعوا أنفسـهم تحت رعاية بلاجيوس سلف جريجورى . ودعت الضرورة لندرة الكتب الطقوسية الى قيام المؤهلين للقسوسة بحفظ المزامير ، وموسيقاها عن ظهر قلب . ولجأ جريجورى أولا الى المعهدين السابق ذكرهما لتزويده بالمغنين اللازمين ، وانشا أيضا ملاجىء يعد الشباب فيها لوظائف القسس ولتزويد الكورس بالمغنين (سكولا كانتورم) . وأدى استعمال كلمة « سكولا » الى خلط الكتاب المتاخرين بين «المعهد الاكليريكى» والكورس البابوى ، وترتب على ذلك ظهور اعتقاد خاطىء بأن جريجورى هو الذى انشأ هذه « السكولا كانتورم » ، التى كانت موجودة قبل انتخابه للبابوية بحوالى المائة السنة . ويساعد التعلم فى هذه الاسكولا الى حد كبير على بلوغ أعلى مناصب الكنيسة ، واستطاع عدد لا بأس به من التلاميذ بلوغ منصـب البابوية ذاته .

يستخلص من الاهتمام الشـخصى الكبير الذى أظهره جريجورى بأعمال السكولا ، وكثرة ما تردد من اشارات عن تاثيرها فى شتى الانحاء ، ضرورة اتباع هذه المدارس لمنهج مرسوم يعكس وجهة نظر البابوية . وتكشف اية مقارنة بين تراجم خلفاء جريجورى اهتمام جميع البابوات الذين درسوا فى السكولا ببسـاطة التعليم وتضمنه للنحو ودراسات الكتاب المقدس ، والتدريب الموسيقى على اداء

الطقوس ، وانهم كانوا بعيدين عن مثل كاسيودورس بعد مماثلا لابتعادهم عن جريجورى · وهكذا ينبغى ان نستخلص كيف حرصت السكولا اثناء بابوية جريجورى على اتباع القيود الصارمة المفروضة على التعليم العلمانى · وجدير بالذكر الا يحول اصرار كل البابوات الآخرين تقريبا ـ الذين كانوا اما من اصل شرقى ، او نشأوا فى الشرق كليون الثانى وجريجورى الثالث ـ على قيام تدريب عملى ، دون شدة عنايتهم بدراسة الفنون الحرة دراسة مستفيضة · ولكن هؤلاء البابوات قد مثلوا حضارة مختلفة عن حضارة الرومان · والواقع انهم كانوا رسلا للروح اليونانية التى استطاعت توطيد اقدامها حوالى منتصف القرن السابع فى جنوب ايطاليا ، دون ان تؤثر مع هذا اى تأثير ملحوظ على الادارة الكنسية فى رومـــــا ·

ولم يقع جريجورى بالذات تحت تأثير الفكر اليونانى على الاطلاق ، حتى رغم السنوات العديدة التى امضاها فى بيزنطة كقاصد رسولى للبابا ، وعاد من سفارته دون ان يتعلم حتى اللغة اليونانية ·

يفسر تأثير جريجورى لماذا لم تشارك ايطاليا بدور بارز فى اعادة الاحياء العلمى والأدبى الذى حدث فى عصر شارلمان ، ولماذا ظلت الدراسات الايطالية راكدة حتى اواخر القرون الوسطى · وبلغ اشده عند جريجورى الاتجاه الى الابتعاد عن الفنون والعلوم الاغـــريقية (الوثنية) ، الذى كان قد بدأ فى اخر كتابات القديس اغسطين ، ودافع عن هذا الاتجاه فيما بعد القديس بنديكت ·· ونقل جريجورى هذه التعاليم الى الكنائس والمدارس ، وحل « التكفير » والنظام الصارم محل المعرفة الموسوعية · وترك كل القيود اللاحقة فى حياة الرهبان الى النموذج الذى وضعه هذا الرجل الصــــارم الجاد الشـــديد المراس الذى تبوأ الكرسى الرسولى للقديس بطرس ·

كان الدافع الذى حث جريجورى على اعادة تنظيم الطقوس وموسيقاها هو الحاجات العملية لادارة الكنيسة · ولم يخطر على باله أى شىء غير الضرورات المباشرة لروما · وحول السلطان البابوى هذا الاصلاح الى اداة ثمينة لنشــــر دعوته فى سائر انحاء الغرب المسيحى ·

الكانتوس رومانوس فى بريطانيا

حوالى نهاية القرن السادس ، ظهرت البعثات التبشيرية الرومانية لأول مرة فى انجلترا · واخبرنا المؤرخ البريطانى « بيد » Bede عن قيام جريجورى الأكبر بارسال وفد من الرهبان الى انجلترا للتبشير تحت رئاسة اغسطين · وبعد ان مر الوفد بالغال ، عبر القنال الانجليزى ، ورسا على شواطىء كنت فى ربيع

سنة ٥٩٧ · ولم يصادف هذا الوفد اى عسر فى مهمته ، لأن اهالى كنت كانوا بطبيعة الحال أوثق اتصالا بالقارة الأوروبية من اى مقاطعة اخرى من المقاطعات البريطانية القصية · وفضلا عن ذلك، فقد تزوج اتيلبرت ملك كنت من كلاريبرت ابنة ملك الفرنجة ، وهى مسيحية ، ورافقها الى انجلترا اسقف كاثوليكى ، وعندما قدم اغسطين كانت تمارس عبادتها الخاصة فى كنيسة رومانية عتيقة فى ضواحى كانتربرى · وفى سنة ٦٩٨ ، اعتنق اتيلبرت ذاته العقيدة المسيحية ، واصبحت كانتربرى المركز الرئيســـى لتأثير الرومان على انجلترا · وتوالت البعثـــات التبشيرية فى النزوح من اوربا · ولم تمض سنة ٦٥٠ ، الا وكانت كل انجلترا قد دخلت النصــــرانية ، باستثناء مقاطعة اسكس · وتنصر سكسون الجنوب فى وقت متأخر من القرن ·

وبعد انعقاد مجمع الأساقفة فى « ويتبى » سنة ٦٦٤ ، توطد كيان الكنيســة المسيحية فى انجلترا ، واحدثت تقدما ملحوظا فى شتى نواحى الحضارة الانجليزية واصبحت كانتربرى مركزا بالغ الأهمية · وساعد على نشر اللغة اليونانية اسقفها تيودور من طرسوس ، ورفيقه الراهب هادريان · تعلم هادريان فى الاقليم الجنوبى من ايطاليا ، وكان مستعمرة يونانية زاهرة · وسوف نرى كيف اثر على تطور الموسيقى والطقوس فى القارة الأوروبية وجود عناصر من الحضارة اليونانية فى انجلترا وشمال المانيا · وانشأ الدهلم ـ وهو من الاتباع البارزين لمدرســــــة كانتربرى ـ دير مامسبيرى فى اسكس ، فكان من اوائل معاقل الحضـــــارة فى انجلترا · وبالاضافة الى مدارس كانتربرى ومامسبيرى ، حققت جانبا كبيرا من الشهرة الأديرة النورثامبرية فى ويرمث وجارو ، وانشأها الأسقف بنديكت الذى قام بعدة رحلات الى روما ، واحضر معه كتب الطقوس وغيرها من المخطوطات· ويذكر لنا «بيد » الذى تعلم فى هذه الأديرة كيف ادخـــــل بنديكت « الكانتوس رومانوس » (الأناشيد الجريجوريانية) فى نورثامبريا ، والتمس من البابا اجاثو ارســـال عريف المرتلين فى كنيسة القديس بطرس للتدريس فى ويرمث · وهكذا اصبح المنشد الأعظم جوهانس (٨٦٠) اول معلم رسمى « للكانتوس رومانوس » فى انجلترا ، وان كان قد جاء ذكر اسماء عدة مغنين ظهروا قبله بقليل من السنوات ممن سافروا الى روما لدراسة فن الغناء · وامتدت شهرة جوهانس الى ما هو ابعد من الدير، ويعتقد انه قام بتأليف بعض ابحاث عن الموسيقى ، وكان « بيد » الموقر ذاته من بين تلاميذه ، ويدل تعقيب «بيد» على المزامير عن علمه بالموسيقى · ويتبين مما نذكره من اشعار بالدارجة الى جانب الأشعار اللاتينية، مدى ضآلة خضوع إنجلترا لروما ·

فى القرون السادس والسابع والثامن ، ازدادت دائرة الحضـــارة الايرلاندية الاسكتلندية اتساعا ، واشتدت قوتها الى درجة فائقة · وقامت الكنيسة الايرلاندية

بالتبشير ، واحدث اثرا بعيدا على الفرنجة (الفرانك) وعلى بلدان شمال ايطاليا في الموسيقى وغير ذلك . ولا يكاد يعرف اى شيء عن نشاط الرهبان الايرلنديين والاسكتلنديين في عقر دارهم ، ولكننا سوف نرى كيف وفقوا بوصفهم زعماء لحضارة الفرنجة ، بين التقاليد القديمة والروح المسيحية .

الكانتوس رومانوس في الامبراطورية

شـــارلمان ـ التأثير الكلتي

بالرغم من اهمية الحضارة البريطانية الباكرة ، الا ان اولّ عهد حضارى مميز بحق قد جاء في اعقاب العصر القديم هو عصر شارلمان . وسر اتصاف هذا العصـــر بالحضـــارة الحقة هو ما يحدث فيه من اتجاه لعناية الناس بانواع شتى من المنجزات الروحية والفنية ، والى بدء تقديرهم لبدائع هذه المنجزات . واتسعت دائرة المتعلمين بقدر ملموس ، بعد ازدياد عدد المدارس ، حتى رغم اخفاق نفاذ قوانين التعليم الالزامى ، المنسوبة الى شارلمان ـ وهو اخفاق في مثل هذا الوقت الباكر . على اية حال ، لقد نجحت في الارتفاع بمكانة الفنون والآداب ، مدرسة البلاط و « الاكاديمية » ـ التى كانت اشبه بجمعية ادبية ملحقة بهذه المدرسة بالاضافة الى القوانين المختلفة التى اصدرها الامبراطور . وليس من شك في ان المثل الأعلى للفن كان نفس المثل الأعلى الذى عرف في العالم القديم . واتجهت الجهود العلمية والأدبية الى فهم التراث الفكرى للعصر القديم والمسيحية الباكرة . ومن الحقائق الجديرة بالذكر ، اشـــتراك العنصـــر الجرمانى من امبراطورية الفرنجة في الحياة الفكرية للبلاد ، واستاذهم هو « الكوين » بلا جدال ، واستمروا في التتلمذ على يديه ، ولكنهم اصبحوا فيما بعد اساتذة وقادة شأن جميع اتباع « الكوين » .

وخضعت الفنون والآداب في عهد شارلمان ـ خضوعاً يكاد يكون كاملا لنظرة الكنيسة على الرغم من اتجاهها الكلاسيكى ، ومن اليسير تعليل ذلك . فبعد انهيار العالم القديم ، ارغم العالم الانسانى المسيحى على المرور في تجربة تقوى روحية ، حتى يتسنى له تقبل التيارات الحرة الجديدة ذات النزعة العقـــلانية التقدمية . وشارك الرهبان في عهد شارلمان بهمة لا تعرف الكلل في استنساخ المؤلفين القدامى والمسيحيين لتزويد الاجيال القادمة باعظم حافز للبحث . فما كان من المستطاع ظهور الحركة الانسانية (الهيومانية) بغير الاجتهاد في الاستنساخ مع التحقيق الناقد ، الذى حدث في القرنين الثامن والتاسع ، بفضل نجاح عهد شارلمان في المحافظة على اغلب الكتابات الكلاسيكية للاخلاف في نسخ مخطوطة .

وابتداء من لقاء « بيبان » القصير بالبابا استيفان الثانى سنة ٧٥٤ ، بذل جهد كبير لتنظيم الكنائس الغنية الفرنجية . ويمثل هذا التاريخ ايضا بداية الفكرة الســـياسية الداعية الى انشاء امبراطورية موحدة معتمدة على طقوس وموسيقى دينية موحدة . واعاد شارلمان سلطان الامبراطور في الغرب بعد ان توجه البابا في روما (سنة ٨٠٠) . وكان حلمه يهدف الى انشاء امبراطورية واحدة ، وبذل قصارى جهده لتحقيق هذا الهدف . وظهرت اهتماماته المتواصلة بالمسائل الكنسية في المجمع الكنسى بفرانكفورت الذى ترأسه سنة ٧٩٤ . وكان شارلمان بالذات مولعا بالموسيقى الكنائسية الى حد الحماس . وكما اصلح البابا الجاد جريجورى التعليم في « السكولا » بروما ، اشرف شارلمان بشخصه على التعليم بالمدرسة . وتمشياً مع ما قاله الكوين : ينسب ادخال تعليم الغناء الى من يدعى سالبشيوس . وادى تحمس الامبراطور لممارسة الموسيقى وفقا للاصول الجريجوريانية الصميمة الى احراق كل الكتب المتبعة للشعائر الامبروزية لضمان تحقيق وحدة في الأناشيد والطقوس . ومنذ عهد باكر يرجع الى سنة ٧٧٤ ، اوفد شارلمان بعض الرهبان لتعلم الغناء ، والحقوا بعد انتهاء تعلمهم في اديرة مختلفة . وبعد فترة قصيرة ذاع صيت كل من مدينتى مس وسواسون بفضل مدرستيهما . وتمتعت مس بوجه خاص بشـــهرة عالية ، وعرف المنشـــدون المســـيون Cantares Mettenses في سائر انحاء الامبراطورية . وفي ســـنة ٧٩٠ ، ونزولا على الرغبـــات المتكررة التى ابداها شـــارلمان ، اوفد البابا هادريان اثنين من المغنين المدربين الى الشمال ، وحملا معهما نسخا من الانتيفونال .. ووصل احدهما : « بطرس » سالما الى مس . اما الآخر فشـــعر بالمرض اثناء توقفه في « سان جال » وبعد ان برأ من مرضه ، بقى هناك حيث عمل رئيســـا للمغنين بكنيسة دير سان جال .

كانت الأديرة هى مراكز الحضارة الموسيقية الشارلمانية ـ الأوتونية بما في ذلك الموسيقى الدنيوية ، (وعلينا ان نراعى بطبيعة الحال المنزلة الفريدة التى كان البلاط الملكى يحتلها) . واقتداء بالمثل الملهم الذى ضربه الكوين عند ادارته لدير « تورز » ، تركزت حضارة العصور الوسطى في هذه المراكز . واحتلت الموسيقى في هذه الحضارة الفكرية مكانة هامة . وساعدت الاصلاحات التى قام بها شارلمان على احداث تقدم فورى في مدارس الرهبان ، وتعلم الرهبنة في كل من فرنسا والمانيا ، وامتدت الاديرة البندكتية العتيقة الى حل وسط موفق بين مسائل الدنيا والدين . وتصاعدت من هذه الأديرة روح اسرت خيال المؤرخين المحدثين الذين اقاموا احكامهم على البينات الحماسية للقديس اكيهارت (٩٨٠ ـ ١٠٦٠) راهب سان جال ، وان كانت قد افتقرت الى اكتمال الدقة ، ولذا جنح هؤلاء المؤرخون الى الاسراف في تقدير اهمية دير سان جال في المسائل الموسيقية ، بل والى الاعتقاد بانفراده في هذا المضمار .

على كل من ينتمون لأصل كلتى ، وكان الايرلانديون أيضا يسمون بكل بساطة بالاسكتلنديين .

لم تتعرف ايرلانده واسكتلنده على الحضـارة القديمة كتجربة فعلية عن الاطلاق . فقد عرف الكلتيون روما المستعمرة على نحو مشابه لمعرفة الهنود لانجلترا الحديثة . ونتيجة لذلك ، فانهم لم يواجهوا الصراع المرير بين التعاليم القديمة والايمان المسيحى الذى أحدث رد فعل عنيف فى البلدان التى عـرفت الحضارة الكلاسيكية ، وجعلها تلك مصالحة الى أبعد حد لتحقيق توافق بين الفلسفتين والنظرتين الى الحياة . فتلك افكارها لا الى الجيران الانجلوسكسونيين فحسب ، بل والى كل انحاء أوروبا المسيحية بوساطة الأديرة التى اقاموها فى الامبراطورية الفرنجية (فرنسا) وشـمال ايطاليا . وظهرت مواطن هامة للحضارة الكلتية فى « سان جال » ولوكسـوى (بورجونيا) وانبيج و« آرز » وبوبيو فى لومبارديا . لم تكن المؤلفات النظرية فى الموسيقى التى وضعها الكتاب الفرنجة والرومان مشبعة بالروح العلمية النظرية المحبة للاستطلاع التى عرفت عن الكتاب الايرلانديين ، ولكنها عنيت أساسا بالارتقاء بممارسـة الطقوس . ويعتقد جال هاندشـين بأن يوهان سـكوتس قد عرف البحث الشهير Musica Enchiriadis أقدم مصدر عام لتاريخ الموسيقى المتعددة الاصوات ، الذى اعتقد طويلا بأنه من تأليف هوكبالد من « سانت أمان » ، وبأنه قد ظهر فى ايرلانده حوالى منتصف القرن التاسع . ويكشـف هذا الكتاب عن معرفة وثيقة نافذة بنظرية الموسيقى المعتمدة على دراسة دقيقة للمصادر القديمة .

فروع الموسيقى الجريجوريانية

عندما انقسمت الامبراطورية سنة ٨٤٢ ، كان قد تم امتزاج أصول طقوس الرومان والفرنجة . وسارت الموسيقى الطقوسية الغربية الجديدة المعتمدة على الفن الجريجوريانى فى ركاب المبشرين ، وانتشـرت ، فعرفها الاسـكندنافيون والصقالبة الغربيون ، وكذلك اهل هنجاريا ، وحلت فى عهد جريجورى السـابع محل الطقوس « الموزارابية » فى أسبانيا ، ولم تبق الطقوس الامبروزية الا فى ميلانو التى بقيت منعزلة فى عالم الممارسة الطقوسية . ان هذا يفسـر التشابه القائم بين المخطوطات الموحدة الموسيقية العديدة المحفوظة منذ بداية القرن التاسع التى سجلت ما بين الحضارة الفرنجية وسياسة الكنيسة من وحدة واتحاد فى الغاية .

(★) يلاحظ ان الرهبنة الايرلندية كانت الاثر الأدبى الأول من الرهبنة المصرية فى وادى النطرون والتباهدة .

ومع هذا فقد استطاع المسيحيون الرومان تمشوى فى الغال على موسيقى كنسية اختلفت اختلافا بعيدا عن الأناشيد الامبروزية الاقدم عهدا ، التى جمعت معها ، مما جعلها تدعى « بالطقوس الغالية » Cantus Gallicanus . وأتى جريجوار من تور على استعداد الغاليين لفهم الموسـيقى ، وكذلك لاحظ أيضا تقبلهم للمستحدثات الجديدة ، ونزعتهم الشعبوية ، التى تحكمت فى المسـير المهنى لموسيقى الكنيسة ، وساعدت على نهوض الفن الشعبوى . واضطر شارلمان بالفعل الى اعادة تنظيم الطقوس والشعائر والقداسات ، وقام بتعيين العداء كل من « بولس الشماس » « الورع الاعظم » و « الكوين » وترتب على ذلك تضمين عناصر طقوسية غالية واضحـة ، بيد أن جوهر الجزء الموسـيقى فى الانتيفونال الجريجوريانى قد ظل بلا مساس . وحدث ابان حكم لويس التقى (٨١٤ ـ ٨٤٠) تبادل فعال فى الرسل بين روما والامبراطورية ، وجرت جملة تصحيحات لكتب الأغانى الطقوسية حتى تتوافق مع آخر المخطوطات .

لم يكن من المستطاع محو الأغانى الكنسية الاصلية السابقة للجريجوريانية محوا تاما . ومن العجيب أن يستمر بقاء ملامح بيزنطية الاصل تغنى باليونانية فى عدد كبير من الطقوس الغالية ، وطقوس غرب المانيا واجزاء من انجلترا .. ورغم حدوث انقراض شبه كامل لمعرفة اليونانية فى جنوب الغال ، الا أن الرهبان قد جددوا استعمالها موازيا عكسما جاءوا بها من الجزر البريطانية « واليونان الكبرى » Magna Graecia (صقلية والجنوب الايطالى) . فكان يوحنا سكوتس ورفاقه الايرلانديون ، وكذلك بولس الشماس من العارفين باليونانية . وواصلت الأديرة الكلتية العديدة المنتشرة فى سائر الانحاء النهوض بدراسـة العناصر الطقوسية اليونانية .

لم تتوطد أقدام الفن الجريجوريانى فى الربوع الالمانية المسيحية . ويرجع جون الشماس كاتب سيرة جريجورى ذلك الى عجز الالمان عن تعلم الأناشيد ، « فلم تكن أصواتهم الخشنة التى تزأر كالرعد قادرة على غناء التموجات الرقيقة لأن حناجرهم كانت تتشرخ بعد الافراط فى الشـرب ، ولذا تعسر عليها إحداث التموجات التى تتطلبها الالحان الرقيقة » . أن هذا الحكم جائر بكل تأكيد ، ومن واجبنا تصنيف هذا النقد ، على أساس اختلاف اللغة . وبعد هذا العصر ، كشف تقدم الموسيقى فى البلدان الجرمانية عن حدوث استقرار ملحوظ . وتجلت ظاهرة طريفة عند قيام البلدان الجرمانية باستحداث لهجة للأغانى البسيطة خاصة بهم ، كشفت عن نفسها فى الخصائص اللحنية التى تخللت الموسيقى الجريجوريانية من أولها لآخرها . وواصلت شعوب الرومان تنمية الانحناءات اللحنية التى اتسمت بحركة مترابطة . أما الأغانى البسيطة الجرمانية فآثرت المسافات الكبيرة وبخاصة

التالثات وتمسكت كل من التقاليد الرومانية والجرمانية باختلافاتها العنصرية ، وهكذا فعندما خضعت فنلده لتاثير البعثات التبشيرية الدومنيكية الباريسية فى القرن الرابع عشر ، اتبعت لهجة الرومان ، بعد أن كانت تتبع فى الأصل لهجة الاغانى الجرمانية البسيطة· وتعكس طريقة التدوين نفس الاختلاف · والتفسير الوحيد للمؤثرات التى احدثت مثل هذه الفروق فى اللهجة الموسيقية ، هو اختلاف السليقة الموسيقية للشعوب الجرمانية · وبغض النظر عن السبب ، فقد استمرت هذه اللهجة الغنائية البسيطة فى البلدان الجرمانية حتى عهد الاصلاح الدينى ، اما الجنوب فقد حرص على طابعه حتى عهد مجمع ترنتينو ·

كانت الأناشيد التى يتالف منها (الاورديناريوس) – الكيرى اليصون والجلوريا والكريدو والسانكتوس والاجنوس ديى – والتى اكتسبت فيما بعد اهمية كبرى فى تلحين القداس ، اقل الأناشيد فى الانتيفونال حظا من التزويق والحلية ، لأنها كانت فى الأصل اما من الغناء البسيط تغنيها جموع المصلين (الكريدو والسانكتوس) ، أو كانت من نصيب صغار القسس · لن نتحدث الآن عن تنظيم « الاورديناريوس » ، واهميته الموسيقية ، بالنظر الى أننا سنتناول هذه المسالة فى الفصول التالية · ويكفى القول بانه عندما اختصت فى القرن العاشر « السكولا » بغناء « الكيرى » والاجزاء الأخرى بدلا من قيام عامة الناس أو صغار القسس بغنائها ، كانت هذه الأغانى البسيطة قد مرت بعهد من الارتقاء الفنى الكبير ، ومن ثم استعملت كاساس لمحاولات تاليف موسيقى متعددة الأصوات ·

على أن ما يدعى بالسكونسة sequetiae كان له أهمية بالغة · وهى نابعة من التهاليل الخالية من النص التى تحدث عنها القديس أغسطين بحماس كبير ، كانت الهليلويا تغنى فى الكنيسة الرومانية القديمة متضمنة لنغمات مزركشة يستمر غناؤها تبعا لطول نفس المغنى · ولاحظ دوراندروس المشرع القانونى الكبير فى العصور الوسطى ومؤلف الصلوات الرسمية المنطقية الالهية Rationale Divinorum Officium ـ وهو كتاب هام فى رمزية القداس معبر عن الروح التى الهمت الكثير من الفن الوسيط ـ « قيام التهاليل بنقل الفرحة بالأبدية التى يتعذر التعبير عنها · ويحدث ذلك فى المقطع الأخير من « الانتيفون » للدلالة عما فى حمد لله من معانى يتعذر الافصاح والتعبير عنها » · وكما لاحظنا فى الفصل الخاص بالموسيقى البيزنطية : ان مثل هذه المزركشات كانت معروفة فى التراتيل اليونانية ربما على نطاق أوسع · وانتقلت الالحان الجريجورية من جيل لآخر عن طريق السماع بالاستعانة بعلامات تدوين النومس الغامضة نوعا · مما أدى الى ازدياد اضطراب معانى الكثيرمن رموزها · فى غضون قرون قليلة ، كانت الالحان التى تتبع الى حد كبير تراكيب المقاطع ، والتى يخصص فيها لكل

مقطع من النص نغمة مناظرة أسهل فى الحفظ والخلود فى الزمان · وكتبت نصوص للالحان التى بلا كلمات لضمان عدم حدوث اضطراب · وفى القرن التاسع ، سميت فى فرنسا مثل هذه الكلمات المكيفة لكى تتوافق مع التهاليل « بالنثريات » proses لأنها تتبع سطور الموسيقى ، لا عروض الشعر · وبعد أن رسخت اقدام هذه المؤلفات ظهرت أعمال جديدة ذات أوزان عروضية ، وبذلك لم تعد تسمية « بروز» مناسبة ، لذا افسحت المجال أمام الأسم الجديد سكونسة sequence ويتعارض مع هذا التفسير لكلمة « بروز » النظرية الحديثة التى جعلتها مشتقة من Pro Sa الاختصار اللاتنيى لكلمة pro sequentia ويمكن تفسيرها على انها تعنى « الغناء بدلا من التهاليل الخالية من النص » ويرجع اسم Sequence الى موضعها فى القداس ، لانها تظهر فى أعقاب الجراديوال والهللويا · وربما كانت الكلمة ترجمة لاتينية للكلمة اليونانية ἀκολουθία وتعنى تعاقب ·

ثمة طريقة أخرى للتزويق الموسيقى ترجع الى اصل بيزنطى هى العادة التى انتشرت بمرور الزمن فى كل الموسيقى الطقوسية على وجه التقريب ، بوضع محشورات فى اناشيد الكنيسة سميت « بالتروب » · والكلمات المحشورة أما تتكيف لتتلاءم مع الموسيقى القائمة ، أو تؤلف الكلمات والموسيقى معا فى نفس الوقت · ويراعى عادة الحرص على عدم المساس بالحان الأغانى التى يتالف منها القداس ، أما المزركشات (المليزماتا) فكانت تحلل الى نغمات مختلفة تتبع مختلف المقاطع · وكان من بين هذه المحشورات على سبيل المثال كيرى fons pietatis, a quo tona cuncta eleison Proc edunct rex genitor «يارب» (يامصدر التقوى ومنبع كل خير ارحمنى ، وكيرى elesion ingenite يارب (أنت الملك الوالد غير المولود) وكيفت الكلمات الموضوعة بين قوسين حتى تتناسب مع مجموعة النغمات المزركشة التى كتبت فى الأصل كلحن لكلمة « كيرى » التى ترددت وحدها · وبمضى الزمن «غزت «التروب» كل أنواع موسيقى الكنيسة على وجه التقريب فلقد دخلت «التروب» حتى فى «الرسائل الانجيلية» ، وتضمنتها الـ Matin واجزاء أخرى من القداس · ووفقا لهذه النظرة ، يصح اعتبار السكونسة « كتروبة » محشور فى هللويا القداس ·

وابتداء من القرن العاشر انساق ملحنو السكونسة فى أديرة سويسرا وفرنسا وراء سليقتهم الفنية ، فابتعدوا عن الاكتفاء بتكييف النصوص بحيث تتوافق مع الأسطر اللحنية الطويلة ، واتجهوا عوضا عن ذلك الى ابتكار اللحن والنص معا · واسفر ذلك عن ظهور شكل من الشعر الأصيل الملحن بنغم مبتكر بسيطة متوافق مع مقاطع الكلمات أشبه بالتراتيل · وتعكس هذه السكونسة اثر الأغانى الشعبية، وكذلك شخصية ملحنيها · وجدير بالذكر ان معاصرى هؤلاء الملحنين قد لاحظوا

هذا الطابع الشخصى • فذكر ايكهارد ان الحان نورتيللو «فريدة مميزة •• وفيها عذوبة تدل عليها » • وشاع تاليف السكونسة فى القرن الثانى عشر ، حيث ظهر ميل الى تاليف مقطوعات اشبه بالتراتيل نتيجة لازدياد شيوع السجع ، وتزعم هذه الحركة الشاعر الموسيقى الباريسى آدم دى سان فيكتور • وساعدت اشعار السكونسة الوسيطة ، بمقاطعها المناسبة للموسيقى على ظهور الاف منها مما ادى الى تعجيل الكنيسة بالعمل على القضاء على الحركة فى مجمع ترنتينو •

ترغمنا الأبحاث الموسيقولوجية الحديثة على تغيير نظرتنا الى هذا الشكل الهام من الشعر والموسيقى الوسيطة ، وطبيعته • ولن نستطيع انكار تضمن السكونسة آثار واهنة منحدرة من « النوم » اليونانى القديم • ولعلها ترجع الى التراث المقدس القديم للكهان الدرويد • ومن الدعائم التى اعتمد عليها أيضا « التروباريون » البيزنطى ، وعلى ضوء الابحاث التاريخية واللغوية الحديثة لا يمكن الأخذ بفكرة استمداده من تهاليل الهللويا وحسب ، التى أيدها أغلب المؤرخين ، الذين نسبوا أيضا الى « نوتكر بالبولس » أول محاولة لتنظيم « السكونسة » ، وتاليفها • وكشف كل من « بلومة » وماندشين عن وجود عده سيكونسات سابقة لنوتكر بالبولس وجدت فى سان مارسيال بليموج وغيرها من الأماكن ، ويتبين من هذه الحقيقة بلوغ السكونسة عند هذا الـ Stammerer الشهير فى سان جال أول مرحلة فى اكتمالها الكلاسيكى ، بدلا من القول بأنه أول من ابتكرها • والواقع أن علينا افتراض ظهور نصوص هذه السكونسات – التى ترجع فيما يحتمل الى عهد اقدم من نوتكر – مستقلة عن الهللويا فى مكان ما من المشرق ، أما متى وأين تم ابداع هذه الاعمال فامر يتعذر تحديده ، ولكن هناك شيئا واحدا مؤكدا : قرابتها من أشكال الشرق الشاعرية •

فى بداية ظهور فن « الحشر » كانت السكونسة و « التروب » مقصورتين على الأديرة ، ولكنهما صادفتا فيما بعد انتشارا واسعا فى ابرشيات الكنيسة الدنيوية • ومع هذا فلم يعترف بهما ابدا كجزء رسمى فى الطقوس • وتمشيا مع الاعتراضات الكنسية والفيلولوجية التى أصدرها مجمع ترنتينو ، قرر البابا بيوس الخامس استبعادها باستثناء قلة مازالت باقية • وهذه النخبة القليلة هى سكوينسة عيد الفصح : Victimae Paschali Landes المهداه الى ويبو (١٠٢٤ – ١٠٥٠) راعى كنيسة الامبراطور هنرى الثالث ، وسكوينسة ويتسنداى Veni Sancte Spiritus وسيكونسة جسد المسيح Lauda Sion Corpus Christi de Sepem Doloribus Mariae Virginis ومؤلفه هو القديس توما الاكوينى ، وسكوينسه de Sepem Doloribus Mariae Virginis

المعروف اكثر من ذلك باسم Stabat Mater لجاكوب داتودى الفرانسيكانى المتحمس فى القرن الثالث عشر الذى كان ينتقل بين المدن الجبلية الايطالية مترنما بالتراتيل حاثا الناس على التكفير عن خطاياهم • أما أشهرها كلها فهى Dies Irae الفه توما من شيلانو خلال النصف الأخير من القرن الثانى عشر أو بداية القرن الثالث عشر ، ويغنى ضمن قداس الموتى • وبلغت أوزان الشعر اللاتينى فى القرون الوسطى فى هذه الابيات الثلاثية الرائعة أسمى اكتمال • ويتحتم تخصيص مكانة خاصة بين مؤلفى السكوينسة للشاعر الموسيقى العميق هيرمان المسمى Hermanus Contractus أو الأعرج (١٠١٢ – ١٠٥٤) وينتمى الى عائلة كونتات فيريجن الشفابية • درس فى سان جال ، وعين راهبا بنديكيتيا فى دير رايشناو • والف ابحاثا ومراجع هامة فى الرياضه والموسيقى وان كان لا يعرف الابسكوينسين جميلين Ave Praeclara Maria Stella Alona Redemptis Mater, • وجمع هرمان فى انضج اعماله Salve Regina بين السكوينس والانتيفون فى مؤلف موسيقى وقور مبتكر ذى وحدة عضوية • ونحن نحس فى هذه المنجزات النفاذة بدء نضج الموسيقى الغربية • فهنا يبدأ تاريخها ، وهنا يبدأ أيضا تاريخ الموسيقى القومية ، لأن الاختلاف بين السكونسة الفرنسية والسكونسه الجرمانيه واضح جلى (فلم تكن ايطاليا قد بدات بعد القيام بدور فعال فى هذا الميدان) •

حدث ازدهار ثالث لشعر السكونسة فى بداية القرن السادس عشر فى سان جال ، فى عهد أسقفية فرانسيس جايزبرج ، ويرجع ذلك بلا شك الى الهام « تلويب » نوتكر •

شقت الموسيقى الدينية طريقها الى العالم عن طريق السكونسة ، بيد أن الاتجاه المقابل مساو فى أهميته ، فلقد حاول الرهبان أنفسهم الاستعاضة عن الأغانى الدنيوية الوثنية باغانى مسيحية جديدة • ويدين الانجيل الذى ترجمه الى اللغة الدارجة أو تفريد بوجوده لمثل هذه الغاية •

تدهور الفن الجريجوريانى

بعد استحداث أعياد جديدة ، ازدادت ثروة الأغانى البسيطة Plain Songs زيادة ملحوظة • واختلفت المؤلفات الجديدة ، التى تكاثرت بلا توقف ابتداء من القرن التاسع ، اختلافا طفيفا عن الأغانى التقليدية فى أسلوبها الموسيقى ، بعد اتباع اتجاه معين ، فيه تزودت نماذج الالحان بنصوص جديدة ، وبرزت فيها انتيفونات جديدة ، وتضمنت بعض الالحان سبعين أو ثمانين تنويعا • وهكذا

صادفت الطريقة والصنعة القديمتان للعصر المسيحى القديم ، كما تمثلت فى الـ hirmos البيزنطى نظيرا مشابها عند الغربيين فى العصر الوسيط .
لم يتغير الأسلوب تغيرا ملموسا ، ولكن كانت اللغة الموسيقية للمؤلفات الجديدة ،
وبخاصة فى التجاوبيات قد ازدادت ثراء .

وبهذا العصر وصلنا الى نقطة تحول فى تاريخ الموسيقى . وتقوضت دعائم
الصرح الشديد بعد جهد بسبب الافتقار الى الارشاد ، والعجلة فى استنساخ
المخطوطات وعجز المغنين عن تقديم أغانى رقيقة . ودق المفكرون فى القرن العاشر
ناقوس الخطر ، بمجرد ادراكهم الانحلال الذى حل بعالم الفن الجريجوريانى
ولكن أصواتهم ذهبت فى أدراج الرياح . وشبب الموسيقيون المحترفون القلائل
الخبرة فى القرن العاشر فى تداعى البناء الشامخ لهذا الفن العظيم . وفى بداية
القرن الحادى عشر ، تنبأ المعلقون ورواة تاريخ الفن بتوارى حتى ما بقى من
آثار هذا العصر العظيم . وبعد اختفاء الرواة لم تستطع الأجيال التالية معرفة
أكثر من آثار مشوهة ، فعجزت عن تخيل الرونق والفخامة اللذين أحاطا به فى
فترة نضجه . وهكذا نشأ « تقليد » يبدو فيه فخما لمجرد اتساعه وكميته لا لنقاء
انشائه . وفى القرن الثانى عشر ، توقف الفن الجريجوريانى الحق عن الحياة ،
أما الفن الذى نشأ على أنقاض هذا الفن القديم ، فكان بناء جديداً هو ما يدعى
بالموسيقى « الموزونة » musica mensurata

فما هى الأسباب المباشرة وغير المباشرة لسقوط الفن الجريجوريانى ؟ لعل
السبب الأساسى هو سرعة انتشارها ، وتحمس روما ورسلها لتحقيق هذه
الغاية . ورأى منشدو الشمال الغربى أنه من العسير عليهم استيعاب
هذه الموسيقى الشرقية فى صميمها لتعارضها مع سليقتهم وتقاليدهم الموسيقية
واذا كان العلماء الموسيقيون – وبخاصة جويدو وشارحه أريبو السكولاتى –
قد رأوا أن واجبهم يحتم عليهم المحافظة على قواعد الموسيقى ، ومن هنا وضعوا
نظاما واضحا فى التدوين الموسيقى ، فان ما حثهم على ذلك كان اضطراب
انتشار التقاليد الجريجوريانية فى ممارستها . ولا تعارض بين عرف محلى عتيق
حث رعاته على الاحجام عن تقبل أى أسلوب أجنبى موسيقى مع دعوة روما الى
الاشراف على الموسيقى وتصحيحها ، وفرضها ، ذلك رسميا على كافة الأنحاء ،
بقصد توحيد الأغانى الطقوسية والممارسات الموسيقية . وبفضل الانتيفونال
انتقلت ممارسة الأناشيد الجريجوريانية الى أطراف العالم المسيحية ، ولكن
الموسيقى بعد ابتعادها عن مركز سلطانها ، فقدت الطريقة الصحيحة لأدائها ،
كشعاع الضوء الذى يخفت بمجرد ابتعاده عن بؤرته الأصلية . كانت المخطوطة

الأصلية تستنسخ عشرين أو ثلاثين مرة ، وحينما زحفت جيوش الأغلاط على
المستنسخات . وورد عند استقصاء للقسيس برنار وهو يحدثنا عن بحثه عن الأناشيد
المنتشرة عندما أخذ : « فارق بين مزمور – زمنى – والمخطوطات من ميلانو
وكولونيا وبوفيه ، وعندما أن تقصد أنه لما وجدت أى تشابه حتى فى الصفحات
الأولى ذاتها » . وعبر أرنو عن نفس الرأى : « فيما سبق ، كان الموسيقيون
والمغنون يشكون تماما من عدم كتابة المخطوطات وأداء الأغانى الموزونة .
ثم مضى وقت تنوسيت فيه هذه الاعتبارات وتوارت » .

وتعرضت معارضة للفطرة الموسيقية الشرقية والماليين القيمين بها عن
روما فى حدوث سبب مباشر آخر لانحلال الموسيقى الجريجوريانية : « التروبة »
الذى تأثر به تأثرا سريعا كل موسيقى الأورجانوم فى القداس والأورجانوم
فقد حدث أن الغنى ذلك طابع معقد جدا من « الألحان البسيطة Plain Songs
الأصلية » بل وزادت الألحان الجديدة ذاتها تعقيدا بتأثير « التروبة » وبعض
الزمن ثم سيكونيتزا و كيرغون تأثر بهذه المقتبسات . وقبل حدوث التطور المنتظم
لمادة الأناشيد الذى طالب به العلماء المنظرون والأكاديميون صنعت المؤلفات
الهامة الأولى فى البوليفونية آفاقا جديدة حافلة بالسحر والامكانات سرعان ما
شغلت العقول المتعلمة المتحمسة .

وازداد الغموض فى تفسير الركنشات الجريجوريانية (النيوماتا) ، وكذلك
الترات يختفى بحلول عصر النهضة . وشوه الناشرون فى القرنين السابع عشر
والثامن عشر الألحان ، وفرضوا عليها أطوارا ايقاعية جامدة حتى يسهل
لمستعمليها تنكفت الأرغن . ومنذ تحولت الأناشيد الجريجوريانية الى أغانى
عاطفية أقرب الى الافراط مع عصبية ارغنية حدثت الى أن بدأ جموع البندكتيين
فى فرنسا يتزعمهم جيرونجيه وبوتييه وموكر حركة احياء حقيقية للتراث
الجريجوريانى ، وقارن هؤلاء العلماء كل المخطوطات الميسورة ، وأثبتوا ما حدث
من مسخ فى النسخ المطبوعة من الأناشيد . واثبتت كتب الطقوس التى نشرها
الرهبان البندكتيون فى « سوليم » تفوقها وتوافقها الأكبر مع التقاليد الصحيحة ،
وخضعت للمسائل المختلف عليها للبحث العلمى ، فى المجلدات التالية من المجموعة
الشامخة المسماة Paléographie musicale (ظهرت ابتداء من سنة ١٨٨٩) ،
وبذلك استعادت الموسيقى الجريجوريانية عظمتها الأثيلة ، بعد ظهور
Motu Proprio للبابا بيوس العاشر (١٩٠٠) ، بفضل المثابرة وحرارة
حماس الفاتيكان التى ساعدت على تخطى كل المصاعب . كما ساعدت الطبعة
التى أصدرها الفاتيكان على تيسيرها للكنائس الصغرى . ومع هذا فمما يدعو
للأسف استمرار وجود الممارسات التعسفية للمصاحبات الآلية فى أغلب الكنائس

الكاثوليكية . وما قام به « رهبان سوليم » من أروع أمثلة البحث العلمى . ومن المستطاع القول بأن مشكلات الأناشيد الجريجوريانية المستعادة قد تم حلها . أما الايقاع فمازال محاطا بالغموض رغم جهود « الموم كرو » واقرانه الرهبان . وتكفى مقارنة النظريات التى جاء بها زعماء علماء الموسيقى الكنسية فى تخيل صورة الايقاع لكى تكتشف الفجوة التى تفصل بينهم .

الأناشيد الجريجوريانية فى الفن الدينى العالمى لعصر الرومانسك

ليست الأناشيد الجريجوريانية مجرد شكل من أشكال الموسيقى ، ولكنها تمثل عصرا ، وتحتل مكانة هامة فى تاريخ الفنون والآداب وتاريخ الحضـــارة على السواء . فلقد استمرت قرونا طويلة نوع الموسيقى الوحيد المعترف به رسميا ، والذى يمارس ويعلم . بعد أن ظهرت الأناشيد الجريجوريانية فى روما ، انتشرت ونقلها رسل البابا الى سائر انحاء العالم المسيحى . ووقعت فى صراع مع الحياة والشعائر الدينية ، وموسيقى الشـــعب عندما حاولت قمع كل شىء آخر ، أو استيعاب العناصر الوطنية . وكان عليها احيانا مواجهة صراع مرير ، كما حدث فى اسبانيا . كما عجزت فى احيان اخرى عن فرض نفسها على العادات المحلية (فى ميلانو على سبيل المثال) . ولكن الأمر انتهى بانتصارها وشـــيئا فشيئا استوعبت « الأناشيد الجريجوريانية البسيطة » ، كل انواع الموسيقى الأخرى كان ابناء العصر الوسيط يستمعون فى المزامير وتهاليل الهللويا وصورها المتعددة والخطوط اللحنية المكتوبة بعناية ، وفى رسوخ « المكتوس بالتوس » رســـوخ البازيلكات، أى الى أشياء لايمكننا استحضارها الآن ، لأن ما نحصل عليه هو مجرد فن يحاول اعادة احياءه . ونحن نعجب بالألحان الجريجوريانية المستعادة ، عندما نستمع اليها ، بل واصبحنا قادرين على الشعور بحرارة ايمانها ، وان كان مجرد اقدامنا على تقديمها مصحوبة بالأرغن كاف للدلالة على عدم ادراك الانســـان الحديث لجوهر هذا الفن .

يحتاج جمال الأناشيد الجريجوريانية الى الدراسة ، وزيادة الالفة . وكما بدا الفن الرومانسكى فى نظر القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كتعبير غريب عن عصر بربرى . كذلك كانت هذه الموسيقى السامية توضع دائما فى الفصـــول التمهيدية الخاصة بالموسيقى البدائية . وحظيت العمارة الرومانســـك باعادة التقدير عند تذوق الفن الوسيط ، ولكن اكثرنا مازال عاجزا عن الاعتقاد بأن الموسيقى كانت ركنا هاما فى العصر الرومانسك . لختفى فيها الاختلاف الكبير بين الفنيين الدينى والدنيوى الذى عرف عن القرون الأخيرة من الشعر المسيحى القديم ، لأن مجرد وجود فن دنيوى كان متعارضا مع روح العصر . وكما حدث

فى العمارة ، قامت الموسيقى باستيعاب عناصر دنيوية حتى تسخرها لخدمة العبادة ، واصبحت بجمال الحانها قوى دعائم الفن الرومانسك العالمى ، والبدهى كثيرا . تمثل هذه الموسيقى الطقوسية الكبيرة عصرا فى حياة الشعوب اتحدت فيه الخصائص القومية الناشئة تتطور بفضل اقوة الوحدة الكبرى البابوية . وجمع الفنون والموسيقيون الأنحال ، وابتكروها لتمجيد الكنيســـة ، فلم يكن الطموح الشخصى وبريقه قد عرفا بعد .

وتتجلى الصلة الوثيقة بين الموسيقى الجريجوريانية والفن الرومانسك عندما نفحص الملامح الأسلوبية لعمارة الرومانسك ، ونقارنها بموسيقى العصـــر . احتفظت كل من العمارة والموسيقى - بوصفهما قد نبعا من التراث الرومانى والبيزنطى - بخصائص مميزة ، لم يظهر فيها فى نهاية العصر القديم اكثر من محاولات أولية ، كالابتعاد عن روح الفن التشكيلى ، والولع بالزخرف بدلا من ذلك . واستمرت هذه العناصر سائدة نوعا . غيرأنها قد امتزجت بمؤثرات شرقية وعناصر كلتية ولومباردية ، اضفى عنفوانها البربرى الحيوية على الفن الرومانســـك ، وتفوقت على النحت النورماندى والانجلوسكسونى البدائى ، التعابير الكلتية الاكثر ميلا الى الزخرف . وحدث شـــىء مناظر لذلك فى تأثير الموسيقى على عهد شارلمان . واستمر الاسلوب المســـيحى الباكر فى الكنائس الخالية من التكوين ، او من اى نقوش منحوتة ، بنت أشبه بالألحان الوقورة الخالية من الحليات فى الأناشيد البسيطة الباكرة . وفى القرنين العاشر والحادى عشر ، عندما أظهر الفن الجريجوريانى ميلا الى البناءات الكبيرة المعقدة وولعا بالزركشة (الليسماتا) فى الحليات التى لا حصر لها ، عرضت طرز العمارة المختلفة من لومباردية ونورماندية ورانيشية وغيرها من الالوان المحلية المعقـــودة المستكبيرة، واســـتخدمت الأعمدة والأروقة بقصد الحلية، ووفرة من الزخارف المنحوتة . لم تكن مداخل الأبنية قد كشفت بعد عن اى وحدة فى تصميمها . فلم تكن الأسقف المسطحة برسومها الملونة فى الكنائس الجرمانية والاقبية المستكبيرة فى كنائس جنوب فرنسا وليدة الجدران . انها كانت مجـرد حلول للمشـــكلة الضـــرورية لاكمال المكان المقفـــل . تمـــاما مثل الميلوس الدائم التغير فى الأنشودة غير المحددة بأى حـــدود . وعجزت التماثيل المنحوتة واللوحات الحائطية الضخمة التى استطاعت الأبنية الكبيرة ان تضمها عن تحقيق وحدة البناء . ولم تحقق رسالتها فى تمثيل المعنى الفنى ، وفقا لأصول فنونها الأصلية فتنهض النحت بدور يكاد يكون زخرفيا بحتا . أما الأمثلة القليلة من التصوير التى مازالت باقية ، فكشفت - رغم ما تحدثه من تأثير هائل - عن ميل واضح الى الزخرف . وحذا الموسيقيون والفنانون حذو العلماء ، فاقتصروا على مهمة توضيح التراث الذى انتقل الى الأخلاف .

يتبين من تأمل العالم الرومانسك كيف اتحدت الحيــــاة الروحية والفنية
للعصر ، رغم تنوعها من أحوال وحاجات متنافرة منفصلة ، فى ايقاع جمع بين
كل مكوناتها ، وزودها بمظهر محدد المعالم ، ومع الاعتراف بعدم معرفة العصر
الرومانسك للسمات الدرامية الخصيبة التى تميزت بها العصور اللاحقة ، الا أنه
يأسرنا الآن برصانته ورسوخه وانتظام اشكاله (سيمتريتها) · فحيثما تأملنا ،
سواء فى أسفار « الخلاصات » عند العلماء ، أو الكاتدرائيات فى عالم المعمار
او تراتيل الموسيقيين واناشيدهم ، أو حوليات المؤرخين بتأملاتها الفلســـفية
الرصينة ، فاننا سنرى كيف اضفى الجلال الجاد ــ من مخلفات ازهى عصور
الرومان ــ على هذا العصر جلالا ارستقراطيا حقا · وتتساوى مع هذا الجلال
الروحانية الكامنة التى اعتدنا ادراكها وتقديرها فى ابنية العمارة الرومانسكية
وحدها ، لأن الابحاث العلمية وأغلب المؤلفات الأدبية لم تحظ بغير اهتمام العلماء
ولكن هل نستطيع حقا تقدير معنى ووظيفة الكاتدرائيات العظمى لو اننا استبعدنا
منها جانبا اساسيا من الفن والحياة الرومانسكية التى ملأت قاعاتها بالنغمات
والالحان ؟

كانت الاحوال الاقتصادية بسيطة ، تبعا لما ترويه المصادر الميسورة ؛ والظاهر
ان الناس كانوا لا يحصلون الا على ما يسد رمقهم · ومع هذا فقد ارتفعت فى
كل البقاع التى بلغت فيها الاوضاع السياسية شيئا من الثبات كاتدرائيات شاهقة
توحى بان من كانوا يقطنون المدن والبلدان التى بنيت فيها هذه الكاتدرائيات كانوا
الوفا مؤلفة من السكان ، لا العدد الضئيل نسبيا الذى لا يملأ اكثر من قاعة
كنيسة · وقامت حتى الأديرة التى كانت لا تأوى أكثر من بضع مئات من الرهبان
ببناء كنائس فسيحة · لم تتكافأ البساطة السائدة فى الحياة ، وشح عدد السكان
مع مثل هذه المنشآت العديدة التى ارتفعت كشاهد على مدى الايمان الدينى عند
الناس فى العصور الرومانسك فهى تمثل المثل الأعلى البنديكتى فى التواضـــع
والقدسية · كما تمثل أيضا الايديولوجية الارستقراطية التى يسرت سبل انشاء
هذه الكاتدرائيات · وازداد الخالق عند أهل العصـــر الرومانســـك اقترابا
فى النظرة البنديكتية الجريجوريانية من الحياة وشعائر العبادة ، اكثر من اقترابه
فى النظرة الفرنسيسكانية الصوفية التى آمن بها الاتقياء فى العصر القوطى ·
واستمرت الطقوس الدينية لتمجيد الرب الأعظم أو الحاكم · لا عجب اذا شيدت
لهذا الرب بجلاله وجبروته قصورا لم يعرفها أى ملك على الأرض ، وان يسبح
بحمد هذا الرب ليلا ونهارا فى المزامير والتراتيل · وتجســم فى هذه الموســيقى
المثل الأعلى الدينى الرومانسكى · ولولا ذلك مازاد الفن الدينى العالمى فى هذه
القرون عن مجرد نماذج نمطية فى العمارة والنحت والأدب · أن ما قاله القديس
اغسطين منذ مئات السنين هو ابلغ تعبير عن شعار الفن الرومانسك العالمى !

ترنموا باصواتكم وقلوبكم ·
وبكل ما تؤمنون به فى ضمائركم ·
انشدوا الاناشيد الجديدة ، لا بألسنتكم وحدها ·
بل وبأرواحكم ·

الموسيقى الدنيوية فى عصر شارلمان

صورة الموسيقى الدنيوية والروحية الشعبية فى فن القصور على عهد شارلمان
وما بعده احفـــل بالألوان من الفن الطقوسى المطرد · ففى اشـــعار هذا الفن
اللاتينية ، عاشت الأغانى الجرمانية والفرنسية الوصفية فى رداء عتيق ، وتناوبت
التأثير مع قصائد هوراس ، وشعر كلاسيكى آخر حديث الالحان مصـــحوب
« بالكمان » أو « الهارپة » · ولن يحول عدم وجود وثائق موسيقية ممثلة لهذا
الشعر دون شعورنا بأنه كان موسيقيا بلا منازع · وبعد قليل نصادف أول نماذج
من الشعر الفرنسى القديم كالأغنية المسجلة سنة ٨٨٢ احتفاء بترهب القديســـة
أولاليا ، ومن أســـف أن الموســـيقى فقـــدت ، وان أمكن التحقق من عنوان
« السيكونسة » اللاتينى الأصل :
Cantica Virginis Eulalie Concine Suovissone Cithara
والمؤلف على غرار نموذج فرنسى ـ بانها كانت تحتاج الى « منستريل » لعزف
الاصطحاب على آلة موسيقية · لم يختف تقليد « القيثاريات » القديمة بعد انحلال
الامبراطورية الرومانية الغربية · ومن دلائل شعبيتها اللوائح والقوانين العديدة
التى أصدرتها المحافل المختلفة لتحريم عزفها · نعم لقد عمرت القيثارة فى أوروبا
الغربية أمدا طويلا فى القرون الوسطى · ويرجع ذلك من ناحية الى تشـــابه
تصميمها مع آلة المصاحبة التقليدية التى كان الشعراء الكلتيون يستخدمونها ·
واصبحت الآلة الكلتية القديمة : الكنارة ـ وسبق لها ان تمتعت بشعبية كبيرة
فى أوائل العصور الوسطى ـ من بين الآلات الموسيقية الأساسية فى عصر شارلمان
وتسمت باسم الروتا rotta ، وهى الاسم الشائع فى ألمانيا الوسطى ،
ويعادل الاسم الايرلاندى القديم crot أو cruit والاسم crwth
فى ويلز · ومن المستطاع ادراك مدى عتاقة هذه الآلة مما جاء فى كلام ديودورس
الصقلى (القرن الأول ق·م·) عن استعمال الشعراء الكلتيين لها · وأسماها
فينانتيوس فورتوناتوس (٥٣٠ ــ ٦٠٩) أسقف بواتيه ، والشاعر اللاتينى
الأول فى عصره بالكروتا الانجليزية chrotta bratanna · والى جانب
« الروتا » ، كان عصر شارلمان يؤثر الهارپة ، وتمتعت بشعبية كبيرة فى الجزر
البريطانية ، واصبحت الآلة الآسيوية القديمة التى أولعت بها بيزنطة ولعا مماثلا

لولع البريطانيين بها ، ولشدة الارتباط بالانجليز حتى اسماها الاوروبيون حوالى سنة ١٠٠٠ بالقيثارة الانجليزية Cithara anglica . وتنسب دانتى هذه الآلة الى ايرلانده ، ومازالت ترمز الى هذا البلد ، ومن معالمها المميزة .

ومن اصل آسيوى ايضا الاجراس التى نقلها الكلتيون الى أوربا منذ وقت مبكر . كان شكل الاجراس الأولى مماثلا لشكل قمع السكر . ولابد ان صوتها كان اقرب الى القبح . اما الشكل المعروف لاجراس كنائسنا فمن ابتكار القوطيين ، وترتد منذ ذلك الحين الرنين الذى تميزت به هذه الاجـــراس ، والى جـــانب الاستحسان الذى صادفته الاجراس خلال العصور الوسطى لصوتها الموسيقى ، فانها كانت تقوم بمهمة تنظيم الحياة اليومية للناس . ففى فرنسا ، ابان القرن الثالث عشر ، انقسم اليوم الى ثلاثة اقسام : الصباح matins والظهيرة midi والمساء vespers وتدق الاجراس فى السادسة صباحا (دقة Ave Maria) وفى الظهيرة والمساء (دقة Vespers) . وبعد ذلك بفترة ، سميت الاجراس التى تدق فى الصباح والظهيرة والمساء باجراس انجيلوس Angelus ويعزى نظام دقات الانجيلوس الى البابا يوحنا الثانى والعشـــرين . وفيه يدق الجرس على النحو الآتى : ثلاث دقات ثلاثية متكررة ، ثم تسع دقات . ويدعى جرس الظهيرة « نون » none وهى كلمة ماخوذة عن اللاتينية ، وتعنى الساعة التاسعة بعد شروق الشمس . ومنها اشتقت كلمة noon الانجليزية .

ثمة عادات قديمة عديدة مرتبطة باستخدام اجراس الكنيسة . اشهر هذه العادات ، وربما اقدمها « الكيرفيو curfew (couvre — feu) وهى فى الأصل اشارة يدقها الجرس للتنبيه الى اخماد النيران ، واطفاء كل الانوار ، وترك العمل عند حلول المساء ، وشاعت هذه العادة فى شتى انحاء أوروبا فى العصور الوسطى واتبعتها كل طبقات الشعب . وتحدد « اجراس الحصـــاد » و «اجراس القاء البذور » ساعات بدء الحصاد ، والانتهاء منه ، حتى تنظيم مواعيد العمل للجميع ، و «جرس السوق» اشارة لبدء البيع . ويدق «جرس الرحيل» فى حالات الوفاة . ويدق الآن بعامة بعد الوفاة . ويمكن اجمال كل ذلك فى العبارة التى نقشها احد الرهبان باللاتينية على احد الاجراس :

(ارثى الموتى ، واحطم البرق واثبت السبت ، واوقظ الكسالى واشتت الارياح ، واهدىء القساة) (*) .

(*) Funera plango, Fulgura Frango, Sabbata pango Excito lentos, dissipo ventos, paco cruentos.

وتمشيا مع ما ذكره القسيس اغسطين وكاسيودورس ، عرف الغرب الارغن قبل أمد طويل من قيام الامبراطور البيزنطى باهدائه الى الملك بيبان (٧٥٧) . وتؤكد هذه الرواية منمنمات عديدة ولوحات الحفر البارز . ولكن الحقيقة المثيرة للاهتمام هى تحول هذه الآلة التى كانت دنيوية بلا منازع عند استـــعمالها فى الشرق الى رمز للموسيقى الدينية فى الغرب . وكان عازفوها يجيئون حتى عصر الاصلاح الدينى من بين رجال الدين فى الأغلب . وبعد سنة ٨٠٠ بأمد قصير ، ارسل الخليفة هارون الرشيد ارغنا من صنع احد الاعراب الى شارلمان ، ووضع فى احدى كنائس آخن . واعتمد هذا الارغن على الضغط ، وصممه رفيق الى حد مدهش ، وصنع ارغن اخر بناء على طلب شارلمان ، ووضع فى الكاتدرائية .. وما لبث الرهبان الجرمان والفرنسيون والانجليز ان انهمكوا فى صـــنع آلات مماثلة ، بل واستحدث الصناع الوطنيون فى انجلترا عادة زخرفة انابيب الأرغن ، وساعدت آلات الأرغن الصغيرة التى صنعوها لدقة تنغيم الأناشيد البسيطة ، كما اعتمد عليها كآلة مساعدة فى تعليم الغناء . اما مداها فيبلغ اوكتاف دياتونى واحد . لم تحتو هذه الآلات على لوحة للمفـــاتيح . بل كانت مفاتيحها الواحا خشبية صغيرة ذات وضع رأسى ، كتب على كل حرف النغمة التى تعزفها بشـــد اللوحة الى اعلى ، وبذلك يصـــل الهواء الى انابيب الارغن ، ويتوقف الصوت عندما تترك اللوحة ، لتعود الى مكانها . هذه الطريقة فى العزف يمكن التيقن منها من عدة مصادر معاصرة تدحض الفكرة الشائعة عن خشونة عزف الارغن وبطئه وثقله خلال العصور الوسطى ، لان هذه الآلات الصغيرة لم تكن ثقيلة او بطيئة .

وحوالى منتصف القرن العاشر ، نصادف بالفعل آلات اضخم ، لعبت دورا هاما فى طقوس الكنيسة ، فظهر أرغن عملاق ، قيل بوجوده فى ونشستر سنة ٩٨٠ ومع ان هذه الآلة قد احتوت على اربعمائة انبوبة تقريبا ، الا انها لم تحتو على لوحة للمفاتيح . فلم تظهر مثل هذه اللوحات الا فى القرن الثانى عشر ، وفى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، ادى تزويد الآلة بالأزرار(*) الكثيرة الى تعقيد حركتها الآلية ، وازدادت صعوبات عزفها ، برغم الاستعانة بلوحة للمفاتيح . ووصفت المفاتيح الاولى فقيل ان عرضها يبلغ من ثمانية سنتمترات الى اثنى عشر سنتمترا ، وسمكها خمسة سنتمترات ، اما طولها فمن نصف متر الى ما يقرب

(*) المفاتيح تتحكم فى انبوبة ارغنية واحدة ، والازرار تتحكم فى مجموعات من الانابيب ، ويكفى الضغط على مفتاح واحد فتصدر النغمات المحكومة بالزر مجتمعة فى تآلفات هارمونية تختلف الوانها الصوتية حسب كل مجموعة .

(المراجع)

التر • وينزل المفتاح الى عمق يزيد احيانا عن الثلاثين سنتمترا ، ولذلك يكون تحريك الأصابع عسيرا ، بطبيعة الحال ، وبخاصة فى الجو الرطب ، عندما ينتفخ الخشب ، فكان على العازفين استخدام قبضة ايديهم وكيعانهم ، ومن هنا جاء المصطلح Organnum Pulsare ومصطلح Orgelschtagen اى « ضرب » أو لكم المفتاح (وفعل يضرب يستعمل بمعنى يعزف) • أما الارغن الكبير الذى ظهر فيما بعد ، بلوحات مفاتيحه العديدة ، ودواسـته وازراره المتنوعة ، فمن نتاج العصر القوطى •

من بين الآلات الأخرى ، علينا التحدث عن « البسالترى » المستوردة من اسبانيا ، وان كانت من اصل عربى فارسى، و «الكمان» اهم آلة من الات القرون الوسطى وتعزف بوساطة القوس • وامتدت الكمان كاغلب الآلات الأخرى الى شكلها الغربى الأخير (الفيولينة) خلال العصر القوطى التالى • وزود الشرق الغرب أيضا بعدد من آلات النفخ والايقاع ، وصـادفت الناى والطرومبيتة والقور الكورنو وكذلك الصاجات والطبل العسكرى استحسانا عند الموسيقيين الدائمى التنقل من مكان لآخر • وتثبت المنمنمات الباكرة من العصور الوسطى مدى الولع بالـ Chimes ، وهى مجموعة أجراس برونزية صغيرة كمثرية الشكل أو شبه كروية معلقة فى عارضة ، يطرقها عازف أو اكثر بقواديم معدنية صغيرة •

بالاضافة الى « السكونسة » ، بانواعها المختلفة ، وكانت الشكل الأساسى للموسيقى الدنيوية ، المعروف فى سائر الانحاء ، فاننا نصادف بطبيعة الحال تراثا غنيا من الاغانى الدرسية والاساطير واغانى الصبابة ، وسنتحدث عنها فى فصول قادمة ، وان كانت من حيث الترتيب الزمنى تتبع هذا الفصل • ومع هذا فعلينا اولا ان نتتبع مصير الأغنية الجريجوريانية والنماذج الموسـيقية التى انبعثت منها ، وبذلك تكتمل لنا صورة دور الفن الجريجوريانى فى تاريخ الحضارة •

استمر بلا هوادة الصراع الذى شنه الكتاب من اباء الكنيسة ضد الموسيقى العلمانية ، وكان مصوبا بوجه خاص ضد الموسيقى الدخيلة فى بيوت العبادة • على اننا اذا ارتكنا فى حكمنا على بنود التشريعات الكنسية المختلفة ، سيتضح لنا أن الموسيقى الدخيلة ، التى خشى باسها الى درجة كبيرة ، لم تتعرض لأى محو على الاطلاق • فلقد عبر مجمع كافابون (٦٥٠) عن مقته للاغانى البذيئة التى قد تسمع فى الاحتفالات الدينية وتكريس الكنائس والاحتفال بذكرى الشهداء ولم تحل كل الجهود التى بذلت للخلاص من الموسيقى خارج الدين دون ان تحظى دائما بممارسة الناس لها والكلف بها ولا يخفى انها قد استهوت حتى القسس انفسهم ، واضطرت الكنيسـة الى تذكرتهم على الدوام بعدم تسـميم عقولهم

وتعريض سمعتهم للخطر ، بالاستماع الى عروض المنستريل وهم الشـعراء المغنون باصطحاب الآلات الشعبية ، وأمر مجمع « تور » (٨١٣) القسس بالتزام الحذر من كل الاشياء التى قد تثير غرائزهم عن طريق السماع أو الرؤية على السواء ، كان اهم ما عنيت به السلطات الكنسية هو طريقة الغناء ، ولذا اتجهت الى تذكير رجال الدين بوجوب الحرص على تقديم غناء محترم فى أماكن العبادة ، وغناؤهم يشـارك فى تمجيد الرب وتهذيب المؤمنين • وأمر مجمع جلاسجو (٧٤٧) بعدم قيام القسس بمحاكاة رقة الأداء الناعم للشـعراء الدنيويين ، أو النبرات المأسوية التى يلجأ اليها الممثلون ، لأن هذا قد يحدث اضطرابا فى النصوص الدينية • من كل هذه التعاليم يتبين بحق ، انه رغم ازدراء الموسيقى خارج الدين الا انها استطاعت توطيد اقدامها •

فى الحركة المرتبطة باسم « هيلديراند » ، الذى اصبح فيما بعد البابا جريجورى السابع ، اشتد تركز اهتمام دير « كلونى » على الاصـلاح الدينى والكنسى • وبعد منتصف القرن الثانى عشر ، أصبحت « كلونى » مركز حركة كبيرة تضم مئات من الأديرة فى كل انحاء أوروبا، بل وفى الأراضى المقدسة • وتركت هذه الحركة طابعا على كل جوانب الحياة ، وجددت المعارضة القوية للفن والعـلم الدنيويين ، وحجبت التقـوى والزهـد مثـل اسـرة شـارلمان فى الايمـان بالثقـافة الجـامعة • كانت الخصـائص التى ارتكنت اليها هى النظـام والطـاعة والتواضـع والعفـة والـكرم وممارسة ترداد المزامير ، والحق ان العناية بالمزامير كانت من اهم اتجاهات الاصلاح فى دير كلونى وما يتبعه من اديرة ، وهذه حقيقة طالما تناساها المؤرخون، وظهر ميل الى اطالة طقوس الكنيسة ، ومضاعفتها الى ما هو اكثر من الشعائر الكنائسية الرسمية ، حتى أصبحت تشغل اليوم بطوله ، وطبقا لما يقوله أصحاب الحوليات : كانت المزامير اليومية تتجاوز المائة مزمار ! كان « اودون » الأسقف الكبير فى دير كلونى موسيقيا كاملا، وهو الذى رفع من شأن الدير فجعله من أعظم مراكز الرهبنة فى العصور الوسطى ، وقيل بانه كان ينشد المزامير فى زياراته التفتيشية • واثنى عليه كل من ترجموا حياته ، واشادوا باسـتاذيته ومهارته الموسيقية وكما حدث فى عهد جريجورى الأعظم الذى يصـح اعتباره النموذج الذى اقتدى به « أودون » ، أصبحت الموسيقى وسيلة لترويض النفس • وبوسعنا أن نتبين فى هذا الجو الصارم الورع عدم الترحيب بالعلوم والآداب • لقد كانت اديرة كلونى صـادقة مع تعاليم جريجورى الأكبر ، وكان الوقت المخصـص للانسانيات ضئيلا ، وظلت كلونى هى المقر الأساسى للتأثير الدينى فى غرب أوروبا ابتداء من القرن العاشر حتى منتصف القرن الثانى عشر • وكان اسقفها ـ ويلى البابا فى المكانة ـ هو اهم شخصية فى اكليروس الكنيسة اللاتينية •

معنى الموسيقى من الناحية النظريه والفنية والفلســـفية

مع ان الأديرة والمدارس الايطالية لم تشارك بالكثير فى سبيل تقدم الفنون والآداب فى العصر الرومانسك الباكر ، الا انها استطاعت اخراج شخصية هامة واحدة على الأقل : جويدو داريزو (٩٨٠ ـ ١٠٥٠) · وما يعرف عن حياته قليل ، غير ان الاشارات اليه فى مؤلفات المعاصرين ليست نادرة على الاطلاق . ومـــكان مولده غـــير مؤكد ، وعلى الرغم من الأدلة التى تشـــير الى (توساكانا) كمســقط لراسه · وناصر الدوم جرمان موران القول بان جويدو قد ولد بالقرب من باريس وتلقى تعليمه الباكر فى دير القديس مورديه فص ، ومع ان الاحتمال لم يلق أى اهتمام ، بالرغم من اشارة بعض المخطوطات الى وجود مؤلف يدعى جويدو دى سانكتوماورو ، الا ان المسألة مازالت قيد البحث ٠٠ ويتبين من عدم مشاركة ايطاليا بدور فعال فى الجوانب العلمية والأدبية مدى هيمنة التعاليم البنديكتية والجريجوريانية · وعلى هذا فمما يثير الدهشة مصادفة رجل على قدر كبير من العلم بين الايطاليين الى حد تلقيبه : صاحب النيافة جويدو المؤلف الموسيقى العالم · وثمة ملامح معينة فى أعماله تبين بصورة مقنعة انه كان من أنصار الاصلاحات « الكلونية » · كان جويدو دا اريزو يرمى الى تعليم المغنى باقصى قدر مستطاع من السرعة حتى يتسنى له غناء الالحان غير المألوفة بمجرد القاء نظرة الى المدونة المكتوبة · ولتحقيق هذه الغاية ، تغاضى عن كل شىء « لا يمت بصلة الى الغناء الجيد واعتبر كل ما وصفه الفلاسفة غير جدير بالذكر » · وهكذا ، وتبعا للقواعد الكلونية ، تكون الغاية العلمية قد طرحت جـــانبا ·

عندما ظهر جويدو فى التاريخ لاول مرة ، كان يشغل راهبا فى دير بنديكتى فى « بومبوزا » ، وهناك قام بتعليم الغناء ، واخترع طريقته التى يستطيع من يتبعها ـ وفقا لروايته ـ التعلم فى غضون خمسة شهور ، ما كان يعلم فيما مضى خلال عشر سنوات · ودفعته غيرة زملائه الرهبان الى الهجرة الى اريزو ، حيث بقى الى ان ذاعت شهرته ووصلت الى روما · ودعاه البابا يوحنا التاسع عشر (١١٢٧ ؟) لاثبات طريقته ، وســلم جويدو الى البابا « انتيفونال » مكتوبا بطريقته الجديدة فى التدوين · وبعد ان شرح القاعدة ، استطاع البابا لدهشته «غناء لحن غير معـــروف له دون الوقوع فى أى خطأ» · ويتلخص ما قام به جويدو ـ الموسيقى ـ فى تنظيم المحاولات المهوشة السالفة لاعداد مدونة موجزة بطريقة مازالت تعد اساس تدويننا الحديث، ويعد من اهم احداث تاريخ الموسيقى·

فى التدوين الوســيط ، كانت العـــلاقة بين طبقات النغم تدون على وجه التقريب فحسب ، واما ان هذه الطريقة فى التدوين قد نشأت فى الشرق ـ وهو

ما اثبتنا صحته من قبل ـ فامر واضح من اسمها اليونانى « نوما » : بمعنى اشارة · وعلى ذلك فاننا نصادف فيها طريقة للتوجيه معتمدة على اشارات اليد ، وفيما سبق من زمان ، لم تكن الاشارات الشبيهة برموز الاختزال ، والتى كانت توضع فوق الكلمات ، تدل على طبقة النغمة أو المسافة ، واقتصرت مهمتها على ايضاح اتجاه حركة اللحن ، ولم تكن قادرة على اكثر من التحديد الغامض لارتفاعه وانخفاضه · ولو تذاكرنا طريقة التدوين الموسيقى عند اليونان القديمة ,وضوحها ودقتها ، فاننا قد لا نصدق مدى بدائية مثل هذه الطريقة فى تدوين الموسيقى · ومع هذا فعلينا ان نفترض ان الطريقة الكلاسيكية لم تعرف فى العصور الوسطى · اذ يبدو ان ايزيدور الاشبيلى المؤرخ الموسوعى كان يجهل حتى وقت متاخر فى بداية القرن السابع ، وجود اية طريقة معروفة لحفظ الموسيقى عند الاسلاف : « وفى حالة عدم الاعتمادفى الحفاظ على الموسيقى على السماع والذاكرة فانها تضيع لتعذر تدوينها » · هذه شهادة لا تحتمل أى نزاع ، ومنها يتبين انه حتى لو صـــح الاعتراف بوجود طريقة التدوين القديمة فى القرون الاولى من العصر المسيحى ، فانها كانت قد نسيت تماما منذ ذلك الحين · وترتكن طريقة تدوين النومس على اشارات شفوية سابقة لها ، فكان المغنى يغنى عن ظهر قلب، ويشـــاهد ايماءات الموجه او المرتل الذى يعتمد على « النومس » · لم تصبح النومس اكثر من عمل مساعد لعون الذاكرة » ـ كما قال هوكيبالد عنها فى القرن العاشر ـ الا بعد استحداث تدوينها بالخطوط ، وحققت أهمية كبرى · وفى البداية اعتمد جويدو فى طريقته للتدوين على خط واحد او خطين (ويكتفى عادة بخط واحد) · ومع ان هذه الطريقة قد خففت نوعا من غموض النومس ، الا ان غموض تدوينها لم يتلاش كلية · واستحدث جويدو طريقة مؤلفة من أربعة خطوط وبينها ٣ مسافات يشار اليها بمفاتيح تحدد النوتة فساعد ذلك على القضاء على كل غموض · والى جانب هذا الابتكار الهام فى عالم التدوين المعتمد على رموز ، اخترع ايضـــا مجموعة من المقاطع للدلالة على كل نغمة بمفردها فى الســـلم الموسيقى · وربما بدت كلمة « مخترع » مضللة نوعا لرجوع مثل هذه الطرائق (التى أصبحت تسمى بالهجاية الموسيقية) الى أمد بعيد · وتشـــهد الآثار الصينية والمصرية واليونانية الباكرة بسبق استعمالها · ولكن اختراع جويدو كان له اثر حاسم على التعليم الموسيقى فى الغرب · فلقد استخدم المقاطع الستة فى ستة سطور من ترتيل قديم على طريقة الشاعرة القديمة سافو موجه الى يوحنا المعمدان ·

Ut queant laxis Resonare fibris
Mira gestorum Famuli tourum
Solve Polluti Labili reatum
Sancte Joannes.

والعلاقات بين النغمات المختلفة التى ترتبت على هذه الطريقة الجديدة فى التدوين الموسيقى . كانت نغمة كاملة بين « اوت » ، « ورى » . وبين « رى و مى » وبين « فا » و « صول » . وبين « صول » و « لا » . أما العلاقات بين « مى » و « فا » فهى نصف نغمة ثم بين « سى » و « اوت » نصف نغمة كذلك . واثبتت الطريقة صلاحيتها للتطبيق لأى مقام بشرط مراعاة المسافة بين « مى » و « فا » وموضعها فى السلم . وفى فرنسا وايطاليا ، تعتبر المقاطع ، اوت ، رى .. الخ على انها مساوية للنغمات دو ، رى .. الخ . وحلت فى جميع البقاع عدا فرنسا « دو » محل « اوت » باعتبارها أجمل وقعا على الأذن . وينسب الى جويدو بالاضافة الى ذلك اختراع ما يدعى بخريطة اليد الموسيقية لجويدو . وتتألف من رموز تشير الى نغمات السلم الموسيقى وما يقابلها فى مفاصل اليد اليسرى ، وتستعمل فى تهجية النغمات فى الصولفيج وتبعا تناظر كل نغمة من السلم الموسيقى متصلا فى ... يشير اليه معلم الغناء . وعندما يحفظ التلاميذ موقع النغمات على كفوفهم تصبح المسافات والسلالم سهلة الحفظ وكأنها على « اطراف اصابعهم » .

ويعتبر ما قام به جويدو من اصلاح لكل دير وكنيسة الحصول على نسخة مطابقة للانتيفونال ، مما ادى الى التقليل من اهمية « السكولا كانتوروم » باعتبارها المكان الوحيد الذى يراعى فيه بأمانة التعليم عن طريق السماع . وفى الحق ان أهمية « السكولا » قد بدأت تتضاءل ، ولم تسترد مكانتها الا عندما ناصرت الفن البوليفونى العظيم فى عصر النهضة .

تم الجمع بين كتابات جويدو وابحاث المؤلفين الموسيقيين الرئيسيين فى مجموعتى المختارات الهامة التى نشرها كل من جيربرت وكوسماكر . وعرفتنا هاتان المجموعتان بالمؤلفات التى تناولت النظرية الموسيقية وفلسفتها ابتداء من القرن الثامن حتى القرن الخامس عشر ، اى ابتداء من عصر الفن الجريجوريانى العظيم حتى تدهوره . ويسترعى الانتباه كيف انتقل العلم الجريجوريانى والموسيقى الجريجوريانية من استاذ لآخر ، دون انقطاع ، ابتداء من عهد شارلمان حتى عهد جويدو ، وبعد ذلك خبا ذكر هذا التراث شيئا فشيئا .

ويدهش المرء عند الاطلاع على هذه الابحاث لما حدث من ازدهار غير عادى للنظريات والمذاهب التى كثيرا ما تشط تجاه الخيالات والأوهام ، وبخاصة عندما تبحث فى اصل الموسيقى ، فمن هو مخترع الموسيقى ؟ كان هذا سؤال من الاسئلة التى عنى بها كثير من المؤلفين . وحبذ تحبيذا قويا كل من جيروم من مورافيا وارسطو المزعوم – وهما باحثان موسيقيان من القرنين الثانى عشر والثالث عشر – نسبة ذلك الى « جوبال » ابن قابيل ، وكثيرا ما تصادف

نظريتهما حتى العصور الأحدث عهدا . وظهرت فى كتاب Musurgia للعالم والأثرى اليسوعى الجرمانى اثاناسيوس كيرخر (روما ١٦٥٠) . وأشار الشاعر الانجليزى تشوسر ومعاصروه جملة مرات الى اصل الموسيقى ، وربطوا أيضا بين ذلك وبين جوبال ، او توبال ، كما كانت تكتب فى مراجع العصور الوسطى نتيجة لتشابه رسمى الحرف T ، والحرف I فى اللغة الانجليزية فى العصور الوسطى . وهكذا تحدث الشاعر الانجليزى تشوسر فى ديوانه Court of Love « عن توبال ذاته بوصفه أول موسيقى » . وقال ويكليف ان توبال هو ابو المغنين على الهارب والأرغن . واعتبر مؤلفون آخرون فيثاغورس أبا للموسيقى ، بينما استمر آخرون يشطون بعيدا فى شطحاتهم التى ربما ساقتنا الى غير ما نرجو .

كان منهج تعليم الموسيقى فى المعاهد التى خضعت للمذاهب الكنسية يتألف من تمرين للغناء . وكانت مهمة الموسيقى اكمال العبادة وتعميقها . وكان المفروض قيامها بالتعبير عن المشاعر والعواطف الدينية التلقائية . ومن جهة أخرى ، فاننا نلاحظ كيف اتجه الموسيقيون المتفقهون بين رجال الدين الى معاصرة وجهة نظر الفنانين . ويبين من الفقرة الآتية المنقولة عن كتابات هوكبالد فى الجزء الثانى من مختارات جيربرت أيضا كيف نشأ التنافر بين الموسيقى الدنيوية وموسيقى الكنيسة الرسمية : « يبذل عازفو الناى والقيثارة وغيرهم من الموسيقيين والمغنين الدنيويين أقصى قدر من العناية حتى يستثيروا المتعة بمبتدعاتهم الفنية والحانهم ومؤلفاتهم . ويتحتم لنا باعتبارنا أصحاب شرف التعبير عن كلمات رب الجلال القدسية الا نبدو محرومين من أى فن ، ونهمل شأنهم . ولعل الأوفق لنا البحث عن جمال الفن فى الأشياء المقدسة ، تلك الجمال الذى يقتنصه الممثلون والموسيقيون لغرورهم » .

لا جدال ان راهب « سانت امان » قد شعر بما فى أغانى الطقوس من جمال وكمال ، ولكنه لم يحاول العثور عن مبررات لذلك فى مذاهب وعادات الزمان الغابر كما فعل أسلافه الباشرون . لقد اراد مسايرة عصره فى خطاه ، ولم يتردد فى توجيه اللوم الى معاصريه لافتقارهم الى معرفة المسائل النظرية فى الموسيقى فذكرهم بالمنستريل (الأشباتية المغنين) والشخصاتية المتجولين ، وكيف يحاولون – رغم ما يتعرضون له من ازدراء – ارضاء الجماهير بالارتقاء بفنهم ، وفى القرن التالى أصر الكتاب بالدفاع على ضرورة دراية موسيقيى الكنيسة بالموسيقى دراية كاملة . ففى رأيهم ان هذا هو ما سيميزهم عن « المنستريل » . وسرعان ما قابلنا اراء اقنعتنا بتغير الزمان . فبرغم هيبة مثل كلونى ، فصرح جون كوتون العلامة الكثير الأسفار والباحث الموسيقى الانجليزى (١١٠٠) بعدم

الفصل السادس

ازدياد انتشار الفن الجريجوريانى

بزوغ الدراما من الطقوس

اولع الناس على الدوام بالغناء ،وسمحت لهم الكنيسة باستعارة موسيقاها لغايات غير مرتبطة بالعبادة الدينية · كان ابناء العصر الوسيط يغنون المزامير و « الكانتيكلات » فى الكنيسة ، ويضـــيفون اليها أغنيات من تاليفهم · وعندما يغادرون الطقوس يحفظون فى ذاكرتهم الحانا يحولونها الى اغانى للحب ·· وسمحت لهم الكنيسة بغناء أغانى غير دينية ملحنة على غرار الأغانى التى قصت بها الاشادة بالحب الالهى، وسمحت بالغناء فى خضم المعارك الحربية ، لأنها كانت تعرف ان ابناءها سيعودون الى كنيستهم بعد المعركة ، عندما تهدأ سورة القتال والى قديسيهم والعذراء · وستكفر عن نفسها ذات الشفاه التى ترنمت باغانى الحب والسخرية والهزل والدم وهى تنشد معلنة خضوعها للكنيسة الأم معلمته الأولى · واظهرت الكنيسة ميلا للتجاوز عن هذه المسائل · اذ كانت الواقعية الصريحة للعصور الوسطى تتخفى وراء مثالية تغفر للانسان ضعفه حتى تستطيع هدايته الى واجبه نحو ربه ·

الدراما كامنة فى كل دين · وقد اتخذت الفرائض الدينية مختارة ، ومن تلقاء نفسها ، المظهر الدرامى المسرحى ، وان كانت الايماءات والكلمات وحدها لا تكفى لنقل الافكار المتولدة ، ومن هنا جاء دور الموسيقى والرقص فى إكمال لغة التعبير · وهكذا تعد الطقوس الكاثوليكية ، وتفاعلاتها الدرامية مسئولة عن ظهور المسرح الوسيط فى كل من صورتيه الدرامية ، الجادة والكوميدية · وكان قد حدث اتجاه تطورى مماثل فى العصور الكلاسيكية عندما بزغت الدراما اليونانية من أعماق شعائر ديونيزوس · وربما اعتقد المرء ان الفن المسرحى فى العصور الوسطى قد صادف بالفعل فى المبدعات الهائلة للتراجيديا اليونانية والكوميديا اللاتينية المكتملة عند الرومان دعامة راسخة يرتكن اليها · نعم لم يغب المؤلفون الكلاسيكيون ، واستمرت قراءتهم ، بل ومحاكاتهم ، فتمتع كل من « تيرنس » وبلاوتوس بوجه خاص ، بشعبية كبرى · ولكنهم كانوا معروفين فى المدارس ليس الا وعلى الأخص فى أورليان وفلورى ـ سور ـ لوار بفرنســا · ولقد نشــر

جوستاف كومين مجلدين رائعين من الكوميديات اللاتينية التى كتبت بفرنسا فى القرن الثامن عشر ·

كانت نقطة بداية المسرح فى العصر الوسيط محاولة تعريف الأميين بحقيقة الأحداث الأساسية المرتبطة بالديانة المسيحية · ويمثل الرعاة الذين كانوا يفدون الى روما فى اعياد الميلاد تجاوب العوام مع محاولات الكنيسة ، فكانوا يعزفون بمزاميرهم امام صورة العذراء ، او كالفلاحين الالمان او البوهيميون – الذين اعتادوا حتى فى القرن التاسع عشر الطواف فى قراهم متنكرين فى زى ملوك المجوس · نعم لقد اعتمد مسرح القرون الوسطى فى بدايته على مثل هذه العادات الساذجة ، لا على محاكاة أوربيد وتيرنس · علينا الا ننسى أيضا المجموعات الكبيرة للتمثيليات الدينية والعبر الاخلاقية التى مثلت الفن المسرحى ، ربما حتى عهد شكسبير · كما بقى المسرح الرئيسى فى فرنسا (موتيل دى بورجونى) حتى وقت متاخر (القرن السابع عشر) منتميا الى اخوة ممثلى مشاهد حياة السيد المسيح فى العصر البسيط ·

كان الفن الدرامى فى مهده فنا دينيا ، وخرج المسرح من الكنيسة · وكان الممثلون فى البداية خدام الطقوس ، والتمثيليات التى يعرضونها مشاهد ماخوذة عن الدراما الدينية (المأساة الالهية) · ومن هنا استمد الممثلون الاتقياء الذين ظهروا فى بداية الفن الدرامى المسيحى ثروتهم الانفعالية من ايمانهم ، وتقدمت الدراما الطقوسية فى الغرب · وثمة دلائل على وجودها ، من «مون سان ميشيل» فى شمالى فرنسا الى بارى بجنوبى ايطاليا ، ومن « سيلوس » باسبانيا الى فيينا فى النمسا ، ومن براج فى بوهيميا الى يورك بانجلترا · كان هناك محوران للطقوس دارت الدراما الدينية حولهما : البعث وقصة الخليقة · وما علينا الا البحث فى نصوص الكتاب المقدس ذات الطابع الحوارى ، والتى كانت تغنى فى احتفالات هذين الحدثين ، حتى نستطيع الاهتداء الى أصل الدراما المسيحية · كان الكاهن يضمن الشعائر الطقوسية التى بدت فى نظر جموع المصلين قصيرة مجردة للغاية ، مواقف انجيلية ، فيها مشاهد تعتمد على الحوار ، ويحتفل بها فى اليومين الاثنين : عيد الميلاد والفصح ، كانت الدراما قصيرة فى جوهرها : خلاصة مبسطة للكتاب المقدس ، تعرض بطريقة وقورة جادة · وسرعان ما طالب الاجتهاد الشخصى بمكان اكبر فى الدرامات الطقوسية · وتحرر الممثلون فى تناول الكتب المقدسة ، واحتفظوا باللاتينية للتراتيل والتجاوبات والمواعظ ، وقدموا المحاورات باللغة الدارجة · وتثير بعض التمثيليات الانتباه لأن ترجيعاتها فى اللغة الفرنسية القديمة ، وتمتد احيانا وتتحول الى احاديث قصيرة · وحدث خلط مماثل بين اللغتين الجرمانية واللاتينية فى التمثيليات الجرمانية التى ترجع الى نفس العهد،

ومهدت هذه الترجيعات والمحاورات القصيرة الطريق لتاليف تمثيليات كاملة بالدارجة ، لدينا منها عينات فرنسية من عهد باكر جدا · وقام باداء هذه التمثيليات أمام المذبح رهبان وشماسون · وبعدم تقديم هذه التمثيليات بالعامية انتقل عرضها من المذبح الى بوابة الكنيسة ، واستعيض عن رجال الكنيسة بالعوام الذين ما لبثوا ان الفوا جماعات متآخية من الممثلين ·

لما كانت الدراما الطقوسية بمثابة شعائر فى صورة مكبرة ؛ لذا اعتمدت اعتمادا كاملا على الموسيقى ، واعتمد عليها الجانب الأكبر منها · وفى حالات استعارة اللحن الطقوسى ، كان يستعمل بطبيعة الحال نفس اللحن المتبع فى الأناشيد الطقوسية · اما فيما بعد ، فعندما كان مؤلف الدراما يكتب محاورة لمناسبة خاصة ، فانه كان يؤلف عادة الالحان التى تغنى فيها النصوص الجديدة · ولاغرابة اذا اتبعت هذه الالحان لفترة ما الاسلوب العام والروح العامة للموسيقى الجريجوريانية ، ولذا فانها كانت تغنى بطريقة الطقوس · على أننا عندما ندرس موسيقى مثل هذه الدرامات الطقوسية فى صورتها التى حفظت فيها سيتبين لنا اغلب الظن ، انه مع الاعتراف باتباع الالحان الشبيهة بالأغانى للتقاليد الجريجوريانية ، الا أنها قد كشفت عن خاصة انسانية للغاية ، وتركيز فى التعبير مما يثبت بعد الفن الجريجوريانى عن أن يكون وسيلة فاقدة الشخصية لاجراء الطقوس ·

ويتبين الطابع الموسيقى الصرف لتمثيليات الطقوس من احتواء العديد من المخطوطات على الموسيقى مدونة · وقد نشر ادموند دى كوسماكر مجموعة قيمة من الموسيقى الماخوذة من مثل هذه التمثيليات · ويظهر من بعض المنمنمات الموجودة فى المخطوطات أنهم قد استخدموا أوركسترا بمعنى الكلمة · فالى جانب الارغن ، الذى كانت له الصدارة ، استعملت انواع من الات النفخ والوتريات و « بطارية » كاملة من الات الايقاع ، وسنرى كيف استعملت حتى المدافع فيما بعد لتضخيم تاثير مشاهد الروايات الدينية المعروفة (تمثيليات الاسرار) ·

وتقنعنا اية دراسة مستفيضة للدراما الطقوسية · والشبيهة بالطقوسية وتمثيليات الاسرار ، بزيف ما يقال عن وجود حدود قاطعة تفصل بين النوعين كما ذكر بعض المؤرخين ، أن مثل هذه النتائج ماكانت لتستخلص لو أن الباحثين لم يغفلوا فحص الجوانب الموسيقية لهذه المبدعات الدرامية ، وحتى فى حالة عدم تيسر الموسيقى فى مدونات للأناشيد البسيطة Plain Songs يسهل قراءتها فان كلمات الشخوص الدرامية تستدعى موسيقى خاصة فى كل موضع هام ، وتسببت الأغانى التى حشرت وفقا للمشيئة فى تصعيب قراءة التمثيليات الى حد ما ، ولكننا اذا استطعنا التفكير بعقلية ابناء العصر الوسيط ، وحاولنا الاستماع الى

للوسيقى وحوادث الرواية تجرى ، فاننا نكسب انطباعا قريبا لما تحدثه تمثيليات
آلام المسيح أو قصص الكتاب المقدس مزودة بالموسيقى ·

من المستطاع اكتشاف أول مظاهر للحوار الدرامى فى طقوس الكنيســـة فى القرن التاسع ، عندما ازدهرت « السيكونسة » و « التروبة » · والتروبة ـ كما سبق أن لاحظنا ـ جمل وعبارات دارجة تحشر ضمن الاجزاء المغناة فى القداس، مما أدى الى تضخمه ومن التروبات المعروفة على نطاق واسع ولاقت استحسانا كبيرا ، تروبة « توبتللو » لاستهلال (انترويت) قداس عيد الميلاد « من هو هذا الطفل الذى تكرمونه باناشيدكم العديدة ؟ »

Qui est iste quer quem tam magnis prae dignum vociferatis

كانت هذه التروبة التى ظهرت حوالى سنة ٩٠٠ تغنى بوساطة مغنين مختلفين يتناوبون عرض القصة · ومن هنا فانه يمكن تتبع أقدم آثار لصبغ الطقوس بالصبغة الدرامية ، التى ساعدت على ظهور الأنواع المختلفة من تمثيليات الأســـرار · واعتمدت الاجزاء المحشورة فيما بعد على اللغة الدارجة دون مســـاس بالنص الطقوسى الذى يغنى باللاتينية · يبدو ان هذه المتضمنات قد لاقت شعبية كبيرة ، وهو ما يعزى بلا شك الى قيامها بنقل معانى الاحتفالات الى البسطاء الذين يجهلون اللاتينية · وكانت ترجيعـــات هذه « التروبات » فى صـــورة المحاورة ويصـــعد مســـاعد الدياكون المحـــراب حيث يقرأ أو يغنى نصـــا من أعمال الرسل وفى مواجهته قسيسان او ثلاثة بالزى التقليدى يستجيبون لغناء التروبات وغيرها اللاتينية اصلا بالدارجة · وفيما بعد تحولت نصوص التروبة وأعمال الرسل شعرا مقفى · وشـــاع تغلغل الايقاع فى اشـــكال الطقوس ، وانتشر حتى ظهر ما يدعى بالشعائر المقفاة · ودعت رغبة كل كنيسة فى التعبير عن ولائها لقديسها الذى يرعاها بتذكار مناسب ، الى ظهور عدد كبير من الطقوس المؤلفة خصيصا ، وتدعى بالـ historiae ، وتروى حياة القديس ، ومن السهل أن ندرك كيف ادى هذا الشكل من الشعر الموسيقى الدرامى الى ظهور أنواع ملحمية درامية اكبر ، وسوف نعود الى الكلام عن هذه الـ historiae عندما نتحدث عن أصل الاوراتوريو · وساعد حب الاستمتاع بالشعر ، المأثور عن أواخر القرون الوسطى ، على استمرار شعبية الطقوس المقفاة التى تداعت بعد التدهور العام للتراتيل فى القرن الخامس عشر ، كما أدت الاصلاحات التالية الداعية الى الايجاز الى استبعاد الكثير منها ·

لم يقتصر الجو الدرامى على المحاورات ، فلقد أعدت مشاهد فعلية لتزويد الموقف بخلفية مسرحية حقة · وساعدت الاحداث التى صاحبت مولد المسيح من رعاة يتعبدون وملوك المجوس يفدون بالهدايا وهيرود الآمر بمذابح الاطفال

على تزويد حفلات أعياد الميلاد بالموضوعات المناسبة · كما ســاعدت المشــاهد المصاحبة للقيامة على تزويد الاحتفالات الهامة الأخرى لعيد الفصح · ونبتت المؤلفات الضخمة لموسيقى الآلات من مثل هذه المحاورات البسيطة التى كانت تغنى فى أعياد الفصح ·

يتقدم فى الفجر راهب يمثل ملاكا ، ممسكا بالسعف فى يديه ، ويجلس بجوار غطاء مفروش على الأرض ، يمثل الكفن ، ثم يدخل ثلاثة رهبان يمثلون المدعيات الثلاث ، وكن يبحثن عن شخص ما ، ويدور بينهن وبين الراهب الأول الحوار الآتى :

الملاك : عمن تبحثن فى هذا الرمس ·

المريمات : اننا نبحث عن يسوع الناصرى الذى صلب ·

الملاك ـ رافعا الغطاء : انه ليس هنا · لقد قام كما قال ، فاذهبن وأعلن قيامته ·

المريمات : (ينشدن متجهات الى الكورس) : لقد قام السيد ·

تحتفظ كنائس عديدة وسط صحنها أو فى المدخل المؤدى الى مكان الكورس بقبو يحتوى رفات القديس الذى شيدت الكنيسة لتكريس ذكراه ، واستعمل هذا المكان فى عرض دراما الفصح ·

وينحدر قداس عيد الميلاد من أصل متواضع مماثل ويرجع الى عهد باكر مشـــهد المعلف الذى مازال يمثل هذه القصـــة حتى فى أيامنا هذه · فبعد أن يتلقى مرتلو الصلوات الذين يقومون بدور الرعاة ، البلاغ من الملائكة ، يصلون الى المعلف ، ويقابلهم اثنان من الكهنة من أصحاب المرتبة العليا مرتدين أيضا نفس الملابس ، ويمثلان القابلتين ، ويسألان الزائرين : « عمن تبحثون فى هذا المعلف ؟ · وبعد أن يجيب الرعاة ترتفع الستار ، ويرى جمهور المصلين الطفل · ولا يخفى أن هذه التروبة منقولة بتصرف عن تروبة الفصح ·

كانت الدراما الطقوسية بعيدة تماما عن صورة استعراض بسيط للشخصيات فهى تعرض كل عناصر الفن المسرحى ، التى تربط بينها وبين كل عناصر الفن المسرحى ، ومن تعابير الوجه والايماءات والنبرات ، يتبين أنهم كانوا يحاولون تصوير الحالات الشعورية للشخصيات التى يفترض تمثيلهم لها · ويســـتطاع التأكد من ذلك من المنمنمات وغيرها من التصاوير فى تمثيليات الأسرار والطقوس، التى تعرض اشارات وتعابير للوجه ابتداء من الحزن والنواح الى الضحك البذىء واذا اعتمدنا فى حكمنا على مقومات هذه النصوص القديمة ، سنرى كيف تركزت

العناية على الخصائص الغنائية للممثلين · وهذا أمر لن يدهشنا اذا أدركنا ان الدراما الطقوسية كانت دراما موسيقية بالفعل · وتضمنت المخطوطات المختلفة المطالبة صراحة بوجوب تمتع مرتل اعمال الرسل بصوت ناعم - وكان يقوم عادة بدور يسوع ، أما الكاهن الذى يمثل يهوذا فيتحتم ان يكون صاحب صوت أجش منفر · ويراعى اتصاف أصوات الملائكة بالعذوبة · ويجب أن تعبر أصوات النساء عن « الوداعة » ·

واقتربت بعض المشاهد فى طابعها الليريكى الدرامى من الروح الاوبرائية فكان مشهد ذبح الاطفال « الابرياء » يصور بطريقة درامية نابضة عندما يذبح الجنود بكل وحشية الاطفال (ويمثل صبية الكورس ادوارهم) دون اكتراث بتوسلات الامهات · وينبطح الاطفال على الأرض ، وهم يغنون انتيفونات مع الملائكة اللائى كن يقفن على منصة عالية · وتظهر راشيل مستندة الى ذراعى امراتين تحاولان تطييب خاطرها · وعندما ترى الاطفال مذبوحين تنوح معبرة عن فجيعتها فى مشهد ليريكى طويل ، تشترك فيه من حين لآخر رفيقاتها ، ثم تخر صريعة على الأرض ، عندما تعجز عن حمل احزانها ·

وارتبطت آريا « المرثية لمريم المجدلية » من القرن الخامس - بشخصية من اهم الشخصيات الدرامية فى روايات عيد الفصح ، هيأت الفرصة لظهور صورة موسيقية عميقة التأثير · والمظهر الأساسى لهذه الشخصية هو التوبة ، ومن هنا جاء وصفها « بالمجدلية » · وتتناول الصور الفنية الممثلة لها توبتها ولقاءها بيسوع بعد قيامته · ويعرف الكثيرون شخصيتها من لوحات فرا انجيليكو وتيسيانو وكوريجو ، ولكن المعروف قليل عن مكانتها الهامة فى تاريخ الدراما والموسيقى · ومن الواجب اعتبار « مراثى » مريم المجدلية جوهر الدراما الموسيقية ، وما يعرف عن هذه الاشكال الاولى من « المراثى » قليل ، ولكنها تعددت ابتداء من « ويبو » (١٠٢٤ - ١٠٥٠) ، ويعتنى بتلحينها أعظم عناية لاحداث تاثير درامى قوى · ونشر كوسماكر « مرثية » لمريم المجدلية ترجع الى القرن الثالث عشر ، تحتوى على موسيقى ذات قيمة درامية عالية ، كما أنها تضمنت ارشادات مسرحية دقيقة ·

ودعت الزيادة التدريجية للشخصيات الدرامية الى اشراك ممثلين من الأفراد العاديين · فكثيرا ما تعذر نهوض رجال الدين بكل الادوار · ولما ازداد السماح باشتراك غير الاكليروس فى العروض ، قلت القيود المفروضة على وجوب استعمال اللاتينية ، وخلق اشتراك العوام جوا بعيدا عن الدين ، دعا الرسميين الى توجيه اللوم اليها ، بل والى تحريم مجمع فورمس بالمانيا اشتراك

العوام ، وأمره بمراعاة الاحتشام والوقار عند عرض روايات القيامة قبل السماح للجمهور بدخول الكنيسة · وترتب عن ذلك ان أصبحت هذه العروض أشبه بالتجارب المسرحية التى لا يحضرها من المستمعين غير أهل المسرح · ولم تراع هذه القاعدة الا محليا ، فلم تفلح القرون الطويلة التى انقضت فى تعليم المسيحية لشعوب الغرب فى القضاء على الاستمتاع الدنيوى بالحياة ، الذى درج عليه سكان الريف والحضر · وبمجرد السماح لعامة الشعب بالمشاركة الفعالة فى روايات الطقوس شاع المرح والمظاهر الدنيوية فى الرحاب المقدسة للكنيسة · تدفعنا الواقعية التى ظهرت فى فهم حقائق العقيدة المسيحية والمعنى وراء قلة الخشوع والنزوات التى بدت من حين لآخر فى تناول اقدس الموضوعات ، تدفعنا الى الاحساس بالازدواج القائم فى نفوس ابناء العصور الوسطى ، وهو مصدر وصف المؤرخين الاتقياء لهذا العصر الدينامى « العصور المظلمة » ·

وعهد بتنظيم التمثيليات الكنائسية لجموع الاكليروس الرياسى ، وان كنا نستطيع ان نتبين من تعدد التوجيهات البابوية والتحريمات القاسية مدى ازدياد شدة التاثير الدنيوى الذى ادى الى تجاهل مكانة رجال الدين فى كثير من الاحيان ، وجنوح صبية الكورس والرتب الكنائسية الصغيرة الى المساخر ، فكانوا يلعبون الورق « والظهر » حتى فى محراب الكنيسة · كان الممثلون يختارون من كل مراتب القسس ، ويشتركون مع نفر من العوام من كل صنف · كان القسس والشمامسة ومساعدوهم والتربى (حفار القبور) وصبية الكورس يشاركون جميعا ، ويعتبرون هذه المشاركة امتيازا كبيرا لهم · وتسند الادوار النسائية الى القسس فكانوا يرتدون أردية مماثلة لأردية النساء · ويعهد بادوار الملائكة الى صبية الكورس · والطلبة هم اكثر الممثلين مرحا وخلو بال · ولابد أن يكونوا قد عشقوا التمثيل فمازالت التمثيليات المدرسية باقية ، لم تختف حتى يومنا هذا · ومع الاعتراف باخلاص الممثلين ، وايمانهم بقداسة أدوارهم الدينية ، الا انهم كانوا بعيدين كل البعد عن الاتصاف بالصفات الخلقية للشخصيات التى يقومون بتمثيلها ، وقدم راهب يدعى جيبير Guibert وصفا مفزعا للفوضى والمخازى التى كانت تصحب الروايات الوقورة ·

ويشترك فى مشاهدة هذه العروض بحماس ، الرجال والنساء والطلاب والرهبان والحرافيش والنبلاء والقرويون وأهل الحضر · وهناك دافعا وراء اهتمامهم بهذه الدرامات · فهم يشاهدون فى المشاهد الدينية طريق الخلاص ، كما زاد من حماسهم للمشاركة فى التمثيلية الاعتقاد بنوالهم الرضوان المنبعث من الطقوس فى صورتها الدرامية ، ومن هنا جاءت رغبتهم فى التجاوب بلغتهم الأصلية التى يعبرون بها عن مشاعرهم · وأما أنهم كانوا يتمتعون بقدر كبير

من حب الاستطلاع ، ويشعرون بجانب من المتعة واللهو عند رؤية هذه المشاهد فامر لا يمكن انكاره • وميل الجماهير للمشاهد الواقعية ، ورمزية الحيوانات معروف منذ العصر الكلاسيكى ، ونستطيع تتبعه حتى الدراما الفاجنرية • وفى الروايات الطقوسية للعصور الوسطى ، تمتع « الحمار » باعظم قدر من الشعبية. ولا مثيل للاغانى التى تشيد بهروب العذراء الى مصر من ناحية حلاوة النغم وعمق النبرات التى تغنى بها • واشهر احتفالات العصور الوسطى عيد «الحمار» أو عيد «المضحكين» كما كان يدعى • ويحرص على اقامته فى العديد من المدن ، وبخاصة « صانس » و « بوفيه » وبالرغم من تكرار استنكار الأساقفة والكلية اللاهوتية الشديدة البأس فى جامعة باريس ، ظلت هذه الاحتفالات تحظى بالشعبية لعدة قرون فى الكنائس والأديرة والمدارس ، لابد أن تكون مثل هذه الروايات والاحتفالات المستهترة قد ظهرت فى حالة الهرج والفوضى التى أعقبت موت شارلمان • ولم ينس الناس ، وكانوا حينئذ حديثى عهد بالمسيحية ذكرى « أعياد اللوبركالة* » القديمة والشعائر الشاذة فى احتفالات الرومان بأعياد الخصوبة وأعياد ختام العام (البساتورنا) نسبة الى الرب « زحل » ، فيما يشبه الكرنفال، ويقوم السادة بخدمة تابعيهم وتوزيع الهدايا •

كثيرا ما تروى حكاية الفتاة الجميلة التى امتطت حمارا ، ودخلت به الكنيسة ، ويستشهد بها فى المصادر الوسيطة والحديثة • وكانت « نثرية » الحمار الشهير والمعروفة بالـOrientis Partibus تغنى بالحان مختلفة ، أهم المعروف منها لحنى « صانس » و «بوفيه» وثمة طبعة معاصرة للتراتيل القديمة والحديثة : Hymns Ancient & Modern (لندن سنة ١٩٠٩) مسخ فيها من أسف اللحن الأصلى كى يناسب الذوق الموسيقى لاولئك الذين اعتادوا التراتيل المعسولة فى القرن التاسع عشر • نقل اللحن الممسوخ من هذه المجموعة الى مجموعة امريكية باسم American Episcopal Hymnal وتغنى الآن « اغنية الحمار » على كلمات وسلى : المسيح سيدنا قام فى هذا اليوم للسماء Christ the lord is risen ويمكن مصادفتها فى كتاب تراتيل جامعة هارفارد Harvard University Hymn Book

لم تحل أى قيود دون الاحتفاء « بقداس الحمار » وغير ذلك من القحات الجريئة ، وبخاصة فى دراما الرعاة • فلم تستطع أى قيود تغيير سلوك ابناء العصر الوسيط ، فكانت نفوسهم البسيطة تنتقل انتقالات سريعة من الضحك الى البكاء ، ويضحكون كالاطفال فاغرين أفواههم ، لأى اثارة واهية ، وكم يزداد سرور المشاهدين عندما يمثل القسس الوقورون بطريقة بهلوانية ، أنسب لأصحاب

(★) نسبة الى لوبركال ، وهو اله رومانى يقابل بان اله الفلاحة عند الاغريق .

اللوثة من ممثلى الكوميديا ديللارتيه • وعندما ينهى هيرود الاعيبه البلهوانية ، ويامر بذبح الاطفال ، كان المتفرجون يبكون بدموع حقيقية ، على الأمهات المسكينات • ربما زادت مظاهر ازدواج القرون الوسطى من حيرتنا ، اذا تركنا جماهير روايات الطقوس ببساطتها وسذاجتها وسرعة تصديقها ، وانتقلنا لبحث اعمال وفلسفة أولئك الذين واصلوا تاليف « التروب » وشعر الأغانى ، وكان ميدانهم المفضل « المسخ والهجاء » •

الشعر الليريكى والمسخ والهجاء

بعد انشاء الجامعات فى القرن الثانى عشر ، اتجه الكثيرون من شباب اللاهوتيين من جميع الأمم الى اتباع الطريق الذى ينتهى بهم الى احدى هذه الجامعات • ونحن نعرف مقدار ما كان هؤلاء الطلاب والقسس يدرسون ، وان كنا نعرف ايضا كيف كانوا يحيون فى بيوت الكلية بباريس bursae حياة مرحة ، وينشدون الأغانى المجنونة ، ويقامرون ويعاقرون الخمر بلا حساب • كان هؤلاء الطلاب ، اثناء انتقالهم من مدينة جامعية لأخرى يمضون وقتا لاباس به فى الشوارع ، والحانات ، فلا عجب اذا أحجم الكثيرون من طلاب الدين عن العودة الى صرامة جياة الترهب بعد سنوات قليلة من هذه الحياة الدنيوية المتحررة ، أو القيام بوظائف قسس القرية برتابة واجباتها • وكانوا يتجولون فى الطرقات العامة ، وكأنهم أفاقون أو متشردون ، ويتكسبون عن طريق الدجل وتسلية القرويين أو غيرهم ممن يجرأون على دعوتهم لصاحبتهم • وكتب اغانى « الأفاقين » vagantes المكتوبة بلاتينية الرهبان والمدونة « بنوتة » النومس من طرائف الآثار الدالة على الشعر الليريكى الأوربى فى القرنين الثانى عشر والرابع عشر • وثمة مجموعة رائعة منه ، عثر عليها فى دير بنديكت بويرن من أعمال بافريا ، ونشرها شميللر تحت عنوان «كارمينا بورانا» ، حوالى منتصف القرن الثالث عشر ، غير أن أصلها يرجع الى عهد أبعد(*) •

كان هؤلاء الأفاقون من كهنة وطلاب يعرفون فى انجلترا وفرنسا والمانيا باسم « الجوليارد » Goliards • والمصطلح نفسه فى حاجة الى بحث لغوى • فلعل أصله الكلمة اللاتينية gula بمعنى الشراهة ، أو لعله يرجع الى « جولياس » الشاعر الاسطورى الذى انحدر منه كل من بانتاجرويل وبانورج Panurge (تاليف رابليه) ، أو الى « جوليات » (جالوت) المارد الذى اعتبره لاهوتيو

(★) لحن الموسيقى الألمانى المعاصر كارل أورف باقة من هذه الاشعار ، قاد انشادها فى القاهرة بواسطة الكورس القومى بالعنوان كارمينا بورانا وتعنى اغانى بويرن اى بافاريا . (المراجع)

القرون الوسطى رمزا لاعداء المسيح ، أو للشـيطان ذاته · هؤلاء « الاخوة » المزيفون » قد نظر اليهم على انهم اخوة الشياطين لأنهم كانوا يعادون كل ما اتصف صدقه واستقامته · كما أن المصطلحات التى عرف بها هؤلاء الأشخاص مثل الاخوة المزيفين falsi frateres و «الجوليارو» والأفاقين vagantes كانت اقرب الى الابهام ، ولا تدل على شخص بالذات · ولكن بغض النظر عن معنى الاسم ، كان هؤلاء الطلبة المولعون بالجدل والمهرجون ولاعبو الميسـر شعراء وموسيقيين ، عندما يغنون للغرام أو للربيع تتميز اشـعارهم برقتها ورشاقتها ، ولكنهم عندما ينتقلون الى الكلام عن الخمر والميسر فانهم يبلغون القمة فى البذاءة· لم يقتصروا على المصادر الكلاسيكية، ولمتقنع حوافزهم الخلاقة بمبتكراتهم الأصلية ، ولكنهم اقتحموا المجالات المقدسة للدين ، وحولوا كل معانى الشعر السامية الى كل انواع المبتذلات ، واستعانوا بفقرات من الكتاب المقدس كنصوص لهم · ولم تفلت من ايديهم اية صورة من صور العبادة أو الشعائر ، من تراتيل أو Litanies بل والقداسات ، وان بدا ذلك بعيدا عن التصديق، ولابد ان يكون عالم التقى والورع قد تالم عندما اسـتمع الى هذه الالحان ، يغنيها فى الأماكن المقدسة منشدون يرتدون أردية الكنيسـة · على أن القسس انفسهم من جهة اخرى قد لجاوا من حين لآخر الى القداسات « المسخ » لمحاولة القضاء على بعض الافعال الشريرة · وهذه حقيقة لابد من مراعاتها عند الحكم على طبيعة تندرات القرون الوسطى ·

ويرجع الكثير من اغانى الخمريات هذه الى « سكوينسة » مريم الشهيرة فى القرن الحادى عشر التى تبدأ :

السلام عليك كلمة عذبة جميلة
سنغنيها بما يناسب المقام
وبذلك تصبح فى صحبة المسـيح
والعـذراء !

verbum bonum et suave
Personemus illud Ave
Per quod christi fit conclave
Virgo mater filia

وثمة نماذج متنوعة متعددة مأخوذة عن المصادر الجرمانية والفرنسـية والايطالية تبدأ عادة Vinum bonum et suave «الخمر كلمة عذبة جميلة»· وحدث مسـخ مماثل ببعض اغانى أخـرى للعـذراء مريم فحولت مثـلا Ave virgo benedicile« سـلام عليك أيتها العـذراء المبـاركة » الى

Alba Ilmpha maledicta (يخرب بيتك أيها الماء القراح) ·· واستعيض عن كلمة آمين ، التى ينتهى بها الترتيل بكلمة سـترامين (بمعنى التبن) ·

لابد أن يستخلص من كل ذلك انه مهما بدا فى مقاصد شـعراء اللاتينية فى القرون الوسطى من غايات دنيوية متعارضة مع الدين ، الا انه لم يكن فى مقدورهم الابتعاد عن الكنيسة · وتدل الاشارات على تعلم اغلبهم أصول اللاهوت حتى فى حالة عدم انتسابهم الى رجال الدين ، وأنهم قد قصدوا باشعارهم اولئك القادرين على فهم المعنى الكامن فى باطنها · وبلغ ادب الخمريات الذروة فى أشعار المسخ بالقـداس والطقـوس · وتذكر مخطـوطات كثيرة وجود اعمال مثـل Officium lusorum (شـعائر التتافهين) وقـداس السـكارى Missa de patatoribus أو شعائر الاوغاد Officium ribaldorum ··· الخ · ويعتقد ليمان انه بالرغم من انتشار المخطوطات فى الكثير من البلدان، بما فى ذلك انجلترا ، فان أول مسخ بالقداس ظهر فى فرنسا ، لتفوق الجامعات الفرنسـية فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر فى هذا النوع من الترفيه الأدبى · لم يهمل شأن موسيقى هذه القداسـات فكانت تتبع النص بكل امانة ودقة ، مما يدل على أنها كانت تغنى بنفس صورتها فى الاحتفالات المعتادة ·

ربما قيل أن هذا الاتجاه يدل على البجاحة والسفالة ، غير انه من الظلم البين اعتبار هؤلاء الشـعراء الأفاقين مجرد عبقريات مخبولة مهبولة · ومن الضلال الميل الى الاعتقاد بأن كل مؤلفى « الكارمينا بورانا » كانوا من فسـاق القسس · فلقد الف الكثير من الأغانى عامة الناس وضعوها فى أسلوب الأفاقين « الفاجان » من قبيل المسخ · وبلغت هذه الأغانى ذروة الشعبية اعتمادا على الطلبة الجوالين ، وشاعت بين الجماهير على أوسع نطا ق، كما أن علينا الا ننخدع بالنظرة التى مازالت سائدة ـ والتى نادى بها مؤرخو العصر الرومانتيكى، الذين كانوا أول من اعتبر القرون الوسطى « عصر المسيحية » ـ وهى نظرة مستندة الى أعمال وأفعال الشخصيات البارزة فى العصر ، لأن أى استقصاء عابر للمؤلفات العديدة فى آداب الاكليروس سـتظهر انه بالرغم من تمتع رجالات الكنيسة فى الدولة والحكومة بمكانة لم تماثلها غير مكانة الاقطاعيين والحكام الدنيويين ، الا أن المسيحية لم تسيطر على أوروبا · ففى خلال القرون الوسطى ـ وفى القرنين ١٢ ، ١٣ ، بوجه خاص ـ كان هناك عديدون ممن ينظرون للكنيسة شذرا ، بل كثيرا ما اتجه هذا العداء الى الديانة المسيحية ذاتها · ولم يقتصر المتهكمون الماديون والملحدون على صفوف «الاخوة الزائفين» ، فكان من المستطاع مصادفتهم بين ارباب العلم فى داخل الجامعات أيضا · كان الكثير من الجوليارد

التسكعين على حظ كبير من التنغيم · اذ كان الاتجاه الذى صادفوا فيه متعة
فنية يتطلب حذقا كبيرا ودراية باللاهوت و « الفنون الحرة » · ودعاهم
الاساسى للنسخ اقرب الى الولع بالهزل منه الى الاستهزاء بالنصوص الاصلية ،
وتنبيهها · كان ابناء العصر الوسيط على استعداد للرجوع الى البدائات الشعبية ،
وبذلك رفهوا عن انفسهم بقدر كبير على حساب ممثلى الكنيسـة ، وان كانت
اسهمهم لم تصوب الى الكنيسة ذاتها · والحق ان روح الولع بالترفيه الدنيوى
التى كانت منتشرة على نطاق واسع حتى بين رجال الدين كانت هى نفس الروح
التى انبعثت من الاغانى والامساخ · وامتلك هذا الميل بتأثير علماء السوربون
الذين ادعوا اتباعهم للفيلسوف العربى الاندلسى ابن رشد ، وقالوا بتحرر العقل
من كل قيود الايمان ، ورفضـوا الاعتراف بجمود العقائد · تمثل اشعار
« الجوليارد » روح « العصر الوسيط » ، احسن تمثيل كحياة الرهبنة التى استخفوا
بها سواء بسواء · وتكشف حركة « الجوليارد » عن الاختلاف البعيد فى الزاج
بين اولئك الذين ازدحمت بهم اروقة الجامعات الوسيطة ، والذين اكتشفوا فى
حياة القسس مزايا ومنافع اجتذبتهم اثناء حياة التلمذة · ان اغانيهم الدالة على
يقظة عقلية وتذوق موفق للطبيعة صالحة للغناء الى ابعد حد · وهى مشحونة
بمشاعر صادقة للخيال ، لن نستطيع مصادفتها فى اى ادب آخر من ايامهم ·

الأصل الموسيقى للشعر الليريكى فى العصور الوسطى

Le faibles d'Arthur de Bretaigne et Les Chançons de charlemagne plus sont cheries et meines viles - Que ne soient les evangiles Plus est escoutés li Jugliere — Que ne soit saint Pol et saint Pierre.

استمر الأدب الفرنسى فى سيطرته على غرب اوروبا ، فكانت انجلترا فى ظل
ال انجو (بلانتجنت) من المراكز الرئيسية لابداع الأدب الفرنسى · ورحبت بلدان
(الفلمنك) الفلاندرز والراين بالمستحدثات الفرنسية ، وترجمتها · فكان الحجاج
الذاهبون الى ايطاليا يترنمون « بالشـانسون دى جسـت » · كما يتبين من
الروايات الفرنسية والايطالية التى تحدثت عن «الشانسون دى رولان» · كما نظم
الشعراء الايطاليون اشعارهم باللغة البروفنسالية · وتردد حتى دانتى ذاته ـ
وكان يعرف الشـعر البروفنسـالى خير معرفة ـ فى كتابة شـعره الملحمى
الكبير بلغة التروبادور · واهتمت عدة بلدان بالدراسة الأدبية والتاريخية لهذه

(★) اساطير الملك آرثر من بريتانى واغانى شرلمانى ·
مستحبة عند السوقة ، اكثر من الاناجيل ·
والاديانى مسموع الكلمة اكثر من سان بول او سان بيير ·

تتمشى من الشعر الليريكى ، على ان الباحثين قد ركزوا اهتمامهم حتى وقت
قريب على ناحية الشعر وحدها ، واخفقوا فى تصور انصاف الشعر الليريكى
بالجمع بين الشعر والموسـيقى ـ مادام قد خصصـه به للغناء ـ وتبادل مغنين
المتجولين التأثير بلا انقطاع · هذه النظرة الناقصة بعيدة عن التوفيق ، لأنها
اسفرت عن نظرات خاطئة لكل من الموسيقى والشعر فى هذه القرون · فمن غير
المستطاع الفصل بينهما ، لأن اللحن هو المسئول الى حد كبير عن بناء القصيدة
وتركيب مقاطعها · كان الشعراء الليريكيون فى العصر الوسيط بالذات موسيقيين
يبدعون اللحن والشـعر فى نفس الوقت ، ويوائمون بين ابياتهم وبين الجملات
الموسيقية · وعلى الرغم من ظهور عدة ابحاث ممتازة حول هذا الموضـوع ،
الا ان اصل هذا الشعر الرقيق مازال غامضا · ومع هذا فهناك شىء واحد مؤكد ،
وهو انه كان مصحوبا بالموسـيقى التى يمكنا ان نلمح فيها اسـتمرار الفن
الجريجوريانى وازدهاره بصورة تدعو للدهشة ·

انحدر فن التروبادور من الاناشيد الطقوسية ، واحتفظ بالمقامات الكنسية
بل وبالحان من اصل دينى · هذه الظاهرة واضحة جلية فى الشعر الدينى الذى
ازدهر بجنوب غرب فرنسا فى القرن الحادى عشر · ولدينا عن هذه الناحية
وثائق دقيقة للغاية · فلقد قيل عن اغنية Sancte Foie d'Agen انها خاضعـة
« لتوجيه النغمات الاولى » gauda primera tone ، ويعنى بذلك انها منحدرة
من النغمات الجريجوريانية الاولى ، او المقامات الجوريجوريانية الاولى · وعن [illegible]
ما استحوذ على هذه الالحان المنستريل المتجولون المتمردون الذين ، لا يعرف
انسان من اين جاءوا ، والى اين هم غادون ، ، واستعملوها ، وتنقلت من فرنسا
الى انجلترا ، ثم المانيا وايطاليا ، وبذلك بذرت البذرة التى نمت منها الموسيقى
الاوروبية ·

نظـام الاقطـاع ، وفنـه

خلق الاقطاع نظام الفروسية وطبقاته · وشاعت هذه الظاهرة فى سائر انحاء
اوروبا ، وكان لها اهمية بالغة فى تاريخ الحضارة ، وللاسياد الاقطاعيين اتباع
وفرسان وجنود من المشاة ، عندما تملكوا اقطاعا صغيرا من الأرض ، ظهرت
مجموعة كبيرة من صغار الملاك ، تألف منهم ، ومن مستاجرى الأرض مجتمعا
اقطاعيا له روح عسكرية ، اعتاد اصدار الأوامر وتنفيذها ، وتمضية الوقت فى
ركوب الخيل والصيد · واستحدث هذا المجتمع ، تبعا لحاجاته ، حضارة تمثله ،
وتتعارض مع حضارة النظام الكنسى وتعاليمه ، فهى تعنى عناية كبيرة بتربية
البدن حتى يصبح صالحا للحرب والرحلات ، وتبالغ فى تقدير المراة ، واشباع

المتع المادية ، فى الاحتفالات وغيرها من الاجتماعات المترفة البهيجة ، ثمة تشابه معين بين نظام الفروسية والحياة الارستقراطية الشبيهة بحياة المحاربين عند الاغريق ، وان كانت ارستقراطية القرون الوسطى قد اتخذت ـ متعارضة فى ذلك مع الوعى اليونانى الحريص على استقلال (المدينة الدولة) طابعا عالميا خاصا ، اعتمادا على القوة الموحدة للمسيحية · ومن المستطاع تبين هذا الوعى بالوحدة المسيحية الأوروبية بكل وضوح فى الحروب الصليبية · وفيها ظهرت مجتمعات الفروسية المنتمية الى بلدان مسيحية بمظهر الأمة الواحدة اثناء وقوفهم فى وجه الاسلام ، وعززت الحروب الصليبية نظم الفروسية ، واعلت من شانها ، فبغيرها ما كان فى مقدورها ان تستمر ·

وكانت وهما الغاية الأساسية للجيوش المسلحة ، اى غاية الدفاع عن الوطن ، بعد أن انشغلت الجيوش الفرنسية والالمانية فى الأرض المقدسة ، وانهمك الالمان ايضا فى الجنوب الايطالى · واتخذ الفارس المدرع وحصانه مظهرا رومانتيكيا بتاثير جو الكفاح الطويل الشبيه بالدينى ، حتى أصبح رمزا للنبل والسمو المسيحيين · وشعر الغزل والملاحم الشامخة من ابداع هؤلاء الفرسان شاكى السلاح · وهكذا كان التنظيم الخارجى للمجتمع هو الذى ساعد على ظهور حضارة ذا تطابع أصيل ·

كان اول ما ظهر فى هذا المجتمع الذى لا يعترف بحدود الاوطان صورة جديدة فى البطولة الحربية ، والدماثة وآداب اللياقة ، التى لا يختلف الاعداء عن الاصدقاء فى وجوب مراعاة قواعدها · فكان الحرص على الأصول واجبا مقدسا يتحتم على كل فارس مراعاته ، وبذلك اتخذت اعمالهم البطولية عالما خاصا بها منفصلا عن الحاجات العسكرية المباشرة للوطن ، واصبحت الفضائل الجديدة فى الدولة العسكرية تتالفمن الشرف والامانة والكرامة ونبل السلوك · وظهر ايضا اتجاه جديد فى علاقة الفارس بالمراة ، بعد أن نظر اليها نظرة مثالية ، تركز من جرائها شعر الفروسية عليها ، وبزغ من خلال الحروب المقدسة ، والاحتفالات ، والرحلات ، ومقاومة الاسلام ووحدة الفكر المسيحى ، فن جديد ، فيه تراجعت مطالب الواقع الرصين الى الوراء · وجاء الجمع بين الجوانب الخيالية المستوردة من الشرق والمثل الدينية الغربية التى لا حدود لها مناسبا على خير وجه للفن الصاعد الذى ظهرت اول بوادر له فى فرنسا ·

وامتدت تجارب مجتمع الفروسية الى اول تعبير مباشر عنها فى الليريكية، وبلغ طابع هذه التعبيرية شاوا ، دفع حتى الشعر الملحمى الى الاعتماد على اسس ليريكية ، وينقلنا شعر « التروبادور » و « التروفير » من عالم السيف

الى عالم الحب والرقة ، وترتب على ذلك حدوث تغير فى اخلاقيات الشعب ، وعاداته · وعرف الأدب الجديد الناس بنوع معين من الرقة واحترام الفضائل ، فلم يعد الفارس المدرع يلجأ الى القوة للاستيلاء على محبوبته ، ولكنه أصبح يقف تحت نافذتها مترنما باغانى الحب ·

ان انتصار اللطف والجمال ، كان أعظم ما تحقق فيما يوصف بالعصور المظلمة ، والحق ان العصر باسره يستحق اسم الرينسانس « عصر النهضة » · فالى جانب ما حدث من تغير فى لون الرومانس ، فاننا نلاحظ عودة الآداب الكلاسيكية للحياة ، ففى أواخر القرن الثانى عشر ، كان من المستطاع فهمها والاستمتاع الكامل بها على نحو مماثل لما حدث فى القرون التالية لهذا العهد التى اصبحت تحمل هذا اللقب الفخور · ومن ملامح « النهضة » الأخرى اعادة اكتشاف متع الحياة والمباهج التى اشتهاها القدامى ، ان هذا لا يعنى بطبيعة الحال ان العواطف الانسانية كانت سجينة فى الظلمات قبل ظهور اغانى الحب التى يترنم بها الفرسان · اذ كانت أغانى الحب تتردد بكافة أنواعها ودرجاتها ابتداء من كلمات الغرام المقترن بالحياء والغزليات المتلعثمة حتى الأغانى الحارة الملتهبة الدالة على الشوق واللهفة · وظهرت ملاحم البطولة والعشق الى جانب « حياة » القديسين · ونافس الفارس القادر على كتابة الشعر وغناء الموسيقى أهل العلم والصلاح من رجال الكنيسة · وساد الحب فى اسمى صوره العصر برمته ، وفرض قواعده على الفن والحياة اليومية فى النظام الاقطاعى الصاعد ·

وتكيفت قوة الفن الليريكى الجديد ، وضعفه بالحركة التى انبعث منها · أما قوته فترجع الى الينابيع التى نهل منها · اذ كانت دعامة الحياة الاجتماعية للنبلاء حضارة متجانسة واسعة الانتشار · وتسببت فى ضعفه القيود التى املتها على جوهره العميق تقاليد هذا المجتمع ، التى فرضت على كل تجربة وفكرة انماطا وقوالب عامة ، فكانت الأدوات الفنية لهذا الفن رموزا وانماطا وتشخيصات ، ولو انها امتدت عند عرض هذه الاشكال النمطية الى قدرة تشكيلية حقة ، فالأزمات الانفعالية الكبرى للانسان لم تلق التعبير عنها فى فن هذا العصر الا لماما · فلم تكن تجربة الحب ذاته تجربة عاطفة قائمة على التعاطف ، لأن موضوعه لم يكن قد أصبح بعد مسألة شخصية · وعندما رفع شعراء الفروسية فى فرنسا والمانيا من مكانة الحب ، فانهم قد أشادوا بالفضائل المتفق عليها للجمال والظرف والوفاء والاخلاص والعفة فى المرأة المحبوبة ، واختلاف أى إمرأة عن أخرى فى الكمال ، مسألة اختلاف فى الدرجة لا فى طبيعتها· فكانت هناك محاولات مستمرة لقياس الأعلى العام ، بعد أن نظر الى الكمال كمسألة كم ·

احتوت نظرة التروبادور الى الحب فى الأصل على عالمين للمشاعر : احدهما حس ملتهب ينظر الى المرأة كغاية لرغبة متقدة يلزم اشباعها . والعالم الآخر هو الحب الاخلاقى العفيف ، وفيه نظر الى المرأة كمثال يتعذر بلوغه ، والنظرتان موجودتان عند أوائل التروبادور ، وان كان الاتجاه الشبقى المنبعث من اغانى « الجوليارد » وغيرهم من الشعراء الهائمين على وجوههم قد حل محله بتأثير الدين شعور بالحب كقوة اخلاقية . وتتحدث رسائل القديس بونيفيس — الذى سعى بكل حماس لتطهير المسيحية — عن الكاريتاس(*) (المحبة) caritas كنوع من الحب الذى يتسامى عن النواحى الجسدية ، ويرضى الله ، ويلتمس فيه بركاته للمحافظة عليه . وتعرضت الفكرة الأصلية بعد بدايتها الدينية الى تغيرات مختلفة . فمن ناحية تحولت اشعار الفروسية الى اشعار مستترة لمديح العذراء . ومن ناحية أخرى ، تحول اشتهاء الحب الى حافز للاعتزاز بالشرف بدا فى حالة الشاعر شرف خدمة سيدة عظيمة فاضلة ، وفى حالة السيدة شرف ثناء فارس كبير عليها .

ووصــف الشـعراء البروفنساليون فن ايجاد الأغانى بانه فن « مرح » gay saber أو gaya ciencia ، وان كان الفن العميق العظيم الحق ليس بالفن المرح . وعلينا الاعتراف بما هناك من اختلاف بين النظرة الى الحياة والايمان بالفن عند الفروسية فى انحاء أوروبا ، والنظرة العلوية للحياة التى ننسبها لها تمشيا مع النظرة التاريخية الرومانتيكية للقرن التاسع عشر . وكما لاحظنا من قبل : كان تعبير « التروبادور » و « التروفير » و « المنيزنجر » عن الحب أمرا نادرا . ومع ان شعراء الفروسية فى فرنسا والمانيا قد رفعوا من شأن الحب ، وجعلوه فوق كل عاطفة أخرى ، الا أن أعظم ملحمة للحب فى هذا العصر : تريستان وايزولدة كانت من تأليف رجلين من غير الفرسان الأصــل « التروفير » « توما » و « المنزينجر » جوتفريد من ستراسبورج . وعلينا الا ننسى عدم قدرة تريستان وايزولدة ، التعبير عن مشاعر الحب الدنيوى ، الا بعد ان تناولا جــرعة الحب ، التى اثارتهما الى حد خلعهمــا العذار الذى عرف عن الارستقراطية . واذا نظرنا من هذه الزاوية فسيتسنى لنافهم لماذا اختفى الفن الفروسى والحضارة الفروسية بعد أن زودا الشعر والموسيقى بحافز ساعدهما على التقدم ، وتخليا عن عالمهما لحضارة الطبقة المتوسطة الصاعدة ، فلم تنسجم اشعارهما والحانهما الرقيقة مع الأيدى الخشنة الفظة لشعراء « البورجوازية » ولكنه استطاع تحقيق غايته . وهى ايقاظ الشعر والفن فى الغرب المتحضر واثمر ذلك بعد أمد طويل ، حتى بعد أن كان أواخر التروبادور قد اختفوا .

(*) Caritas الحب الالهى . والعطف على الانسان وهى واحدة من ثلاث الفضائل اللاهوتية . ومنها كلمة Charite التى تعنى عندنا الاحسان بمعنى العطف على المحروم . (المراجع)

« التروبادور » و « التروفير »

نشأ فن التروبادور فى « البروفانس » بحرارتها وشمسها الساطعة ، حيث كانت كل قلعة أشبه ببلاط امبراطورى مصغر ، ولما كان اقدم تروبادور معروف هو الكونت السابع لبواتييه (فيما بعد وليم التاسع دوق اكيتين ١٠٧١–١١٢٧) فقد ساعد ذلك على الاعتقاد بانحدار أصل التروبادور من مقاطعة بواتو . ولكن الازدهار الكبير لشعر التروبادور قد حدث فى مقاطعة الليموزان المجاورة ، ومن هنا اعتاد القطالونيون تسمية أدب التروبادور كله بالليموزى Lemousi وربما كان الاسم الذى يطلق على الموســيقيين الشــعراء : « التروبادور » و « التروفير » مشتقا من الفعل trouver (يهتدى الى) ، وبذلك يكون قد اشار الى افضل صفات الشاعر : الابتكار والخيال ، ولكن من المحتمل ايضا اشتقاق الاسم من كلمة tropus اللاتينية ، ومن الناحية العملية ، لم يطلق الاسم الا على الافراد المنحدرين من عائلات عريقة ، ممن مارسوا الفن للفن دون انتظار لمثوبة أو جزاء ، ومن ثم هبط حتى أعظمهم الى مرتبة « المنستريل » و « الادباتية » عندما استخدم فنه كسبيل للتعيش ..

استمر العهد الأعظم للتروبادور من ١١٥٠ — ١٢١٠ وعاش هذا العصــر يحلم بالشــعر وبريقه حتى جاءت محــاكم التفتيش ومحــارقها فافاقته من سباته . الف شعراء التروبادور أشعارا تميزت باحكام الصنعة الفنية ، والاصالة والحيوية اقل وضوحا فيها ، وتثبت لنا هذه الحقيقة ، ان هذا الفن فن فرنسى اصيل ، عقلانى واع ، وربما تميز أحيانا بشدة دماثته . وكانت معانى الحب فى صدارة موضوعاته . وتستحق هذه الظاهرة البحث . فعلى الرغم من وجوب عدم الذهاب بعيدا الى حد القول بانحدار اغانى التروبادور من شكل معين من أشكال الشعر اللاتينى فى القرون الوســطى ، الا اننا نستطيع القول بان اهم الخصائص الجوهرية التى يمكن العثور عليها فى فن التروبادور — فكرة الحب وعبادة الحب — قد سبق للشعر اللاتينى الوسيط التمهيد لها بالفعل . فاذا راعينا الاعجاب الســائد بالموســيقى الدنيوية و « التروب » و « السكونسه » وباقى الاغانى ، وشيوع ممارسة هذه الانواع ، أمكننا ادراك ان البزوغ الذى بدا مفاجئا للاغانى فى شمال فرنسا وجنوبها ، لم يكن عفويا بغير ارتكان الى ماض طويل من مؤلفات الشانسون باللغتين البروفنسالية والفرنسية .

ولشعر الجوليارد أهمية خاصة . وكان له مكانة مرموقة فى البقاع المجاورة لأنجيه التى دعمت صلاتها بمناطق الشــمال والجنوب ، فى « مين » ونورمانديا وانجلترا وبواتو واكيتين ، وتأثرت بها . ويتضح هذا من الأشــعار الموزونة

الموجودة فى مخطوطات القرن العاشر بموسيقاها المدونة « بالنومس » ، وكذلك من الشعر الايقاعى المزدهر الذى أمكن المحافظة على بعض من ألحانه · يدل طابع الشعر بكل جلاء على صلاحيته للغناء بلا استثناء · فمنذا الذى لا يتعرف الى روح الشعر الليريكى الحق فى اغنية كهذه على سبيل المثال ؟

حالا ستجيئين أيتها الحبيبة الحلوة	Jam dulcis venito
التى احبها كقلبى نفسه	Quam sicutor meum diligo
ستجيئين الى لمخدعى	Intra in cubiculum neum
بملاحتك ، متحلية بكل فن	Ornamentis cuntis ornatum

أو الأغنية الجوليارد التالية ، الا تعكس بفحشها وأناقتها روح الشـــعر الحديث ؟

فى الحانة ، قررت أن القى منيتى
برشف كاس نبيذ
يعجل باخماد انفاسى
لعل رهط الملائكة تنظر الى وجهى
فتقول : أيها الرب ترفق بهذا المدمن
واغفر له

Meum est propsitum in taberna mori
Vinum sit appositum moirientis ori
Ut dicantium uenerint angelorum
Chori : Deus sit propitus huic potatori

ربما يهتدى الى القول بانحدار فن التروبادور من مصدرين اســـاسيين : موسيقى العالم المسيحى ومعتقداته ، كما عبرت عنه « السكوينسة » و «التروبة» والتراتيل والاوراد ، ومن الأغانى الدنيوية التى كان يغنيها الشعراء الهائمون على وجوههم كالجوليارد على سبيل المثال ، وتاثر المصدران نوعا بالشـــاعر اليونانى « أوفيد » وبمؤثرات مماثلة · ولن نكف عن تكرار القول بأن الشـــعر الكلاسيكى لم يكن قد مات فى هذا العصر الدينامى الذى يســـاء الحكم عليه · تناظر المصدرين نظريتان الى الحب : الحب كشهوة حسية ، والحب الدال على الشهامة وسمو الخلق · ولم يتحقق التوفيق بين هاتين النظرتين فى شـــعر التروبادور ، ويتمثل الاتجاه الحسى عند وليم التاسع وسير كامون وبرنار · اما

الاتجاه الى التسامى الخلقى أو الشهامة ، وكان الأغلب ، فيضم أغلبية الشعراء الفرسان ، وبالأخص ماركبرو وجوفر روديل ، وعجز التروبادور عجزا تاما عن الجمع بين هاتين الخاصتين غير المتجانستين ، وقدر « للمينزنجر » تحقيق هذه الوحدة ولنما فى صورة متواضعة ·

وهكذا كان الموضوع الأساسى الذى تغنى به التروبادور هو الحب المهذب وهو شعور بلغ من التجريد حدا يجعله غير مفهوم للعوام او يكاد ، فلا وجود لشىء اكثر تعالما وتعقيدا من هؤلاء الشعراء الموسيقيين الموهبين الذين مارسوا النوع الذى سموه « بالشعر المستغلق trobar clus » ـ وهو شكل من الفن يعجز غير المتمرس عن تذوقه ، بيد أن هذا التناول على ما فيه من تعقيد قد اعتمد على مادة احتفظت بنضارة أصلها الشعبى · ويتبين من الخاصة الفنية العليا كيف كانت موضوعات اغانى الحب تدور فى الواقع حول شخصيات خرافية تدب فى اجسامها الجميلة ارواح متشامخة متعالية ، لم تظهر اى استعداد للتنازل والمن على الشاعر ، وانعكس الاعجاب الكبير بفضائل النساء على هذا الشعر ، وكشف عن اتجاهه الفلســـفى « الافلاطونى الجديد »(*) ، وازداد اقترابا من التجريد ، واقترب من روح الدين ، وادى تاليه النساء الى تانيث الالوهية ، فبدت مريم البتول مصدر كل فضيلة ·

جمع مختلف دارسى هذا العصـــر قدرا كبيرا من الأغانى يناهز الألفين والستمائة اغنية وما يزيد عن المائتين والخمسين لحنا ، لربعمائة من التروبادور، يمكننا ان نذكر من بينهم جوفر روديل ، وبيير فيدال ، ورامبو دى فالكيراس وفولكيه دى مارسليا ، وبرتران دى بورن ، وجوسيلم فيدى · والتف شـــاعر اغانى المشهور برنار دى فنتادور ، واهم شـــاعر للاغنية الســـياسية برتراند دى بورن حول عاهل المملكة الغربية : هنرى الثانى عشـــر ، وحول اليانور اكويتان ·

توافر لجنوب فرنســـا شـــعر على درجة عالية من الاكتمال ، عندما قام التروفير الاوائل بتاليف الأغانى فى شـــمال اللوار · وجمعت الحروب الصليبية (١١٤٧) بين سمو كل من الشمال والجنوب · وساعد الزوار العديدون من مرتادى قصرى ابنتى اليانور اكويتان على أحداث التقاءات أخرى بين المقاطعات المختلفة · وتزوج الابنتان ماريا واليس هنرى الاول من شـــمبانيا ، وتيو

(*) وهنا يمكن أن يلاحظ القارىء مصدر نوع من الحب بالافلاطونى وهو بالانجليزى Platonic Love بمعنى Neoplatonic

(المراجع)

من بلو ، وقلما يجوز بلوز لتحقيق اللقاء الثقافى بين عالمى النشاط الفنى · ومثير ما أحكى الأبيقية الشارمون الى عمل فى قصور الشمال ، كما اتجه أكثرهم الى الجنوب ، ويبدو أن الشعراء الموسيقيين فى الشمال ، التروفير ، كانوا أكثر تأثرا بالمؤثرات الدينية من تروبادورى الجنوب ، وان كان ثمة اختلاف يذكر بينهما من وجهة النظر الموسيقية · وربما أمكننا أن نقرر بكل اطمئنان أن اللغة وحدها هى التى كانت تفصل بينهما · اذ استعمل التروبادور لغة أوك ، Langue d'oc . أما التروفير فاتفقوا بلغة أويل d'oïl وربما تميز شعرهم على شعر التروبادور بالسمو والاجادة · وتتضمنه لقدر كبير من الشانسون دى جست وقصص الحروب · وتحتوى المخطوطات العديدة التى حفظت شعر شعراء الشمال الفرسان وموسيقاهم على حوالى الأربعة الآف قصيدة والألف وبضعة لحنا · من أهم التروفير : كوين دى بيتون وبلوندل دى نسل وجاس برولية وتيو ملك نفار ، وجيليبر دى برنفيل وكولان موزيه ، وجوتيه دى سوانى ، وآدم دى لاهال ، الذى سنتحدث عنه بتفصيل أكثر · ولعله يعرف أيضا بأحدب آراس ، ولعله الذروة التى بلغها فن التروفير برقته وفتوره ·

مظاهر أخرى لليريكية الفروسية

سمى العصر الوسيط الأغانى الوصفية بالأغانى التاريخية Chanson d'histoire ، ويبين من هذا الاسم الطابع الملحمى لهذه الأغانى · ومع هذا ، وكما لاحظنا من قبل : الليريكية هى أساس فن « التروبادور و «التروفير» كله، ويتجلى هذا فيما حدث بعدئذ عندما حلت القوافى محل الـ l'assonance (*) البدائى ، للشانسون دى جست » · كانت أغانى الافعال (أو الشانسون دى جيست) هذه (من الكلمة اللاتينية gesta) التى ألفها التروفير مجموعة من القصائد الغنائية الملحمية التى يتراوح عدد أبياتها من ألف بيت الى عشرين ألفا · وتجمع فى مجموعات تتركز حول شخصية أساسية كشخصية شارلمان مثلا ، وتروى أحداثا تاريخية لها أهمية قومية · ويترنم « المنستريل » الجوالون بهذه الأغانى بمصاحبة هارية صغيرة أو فيل (vièle) ، وانتشرت فى ألمانيا وايطاليا وأسبانيا ، بل ووصلت الى أقصى الشمال ، الى ايسلنده حيث عثر على آثار منها · وأقدمها وأهمها « شانسون دى رولان » · ويرجع تاريخها الى ما بين ١٠٦٥ أو ١٠٦٦ · وأهم مجموعة من « الشانسون دى جست » هى التى كتبت عن شارلمان وعرفت باسم Geste du roi الملك deeds · ومن المجموعات

(*) نوع من القافية الحرة مؤسس على السماع sombre condre, peindre, peintre

(المراجع)

الأخرى ، مجموعة دوق وليم شورتنوز La Geste de Guillaume
بينما اتجهت مجموعة كبيرة ثالثة : La Geste de Doon de Mayence
الى رواية أخبار أسرة جانلون الثانى فى الشمال، المتمردة والعاصية لآل شارلمان · لا وجود للكثير من الفن أو السمو فى هذه الأغانى ، ولكنها تكشف فى استقامتها عن كبرياء أهل الغال ، كما يشتم منها روح الأرستقراطية والنضال · وهناك رتابة فى ترجيعات هذه الأغانى · اذ تستعمل جملة موسيقية واحدة لكمن الأبيات كثيرة ـ وربما كلها ـ ويتخللها فواصل موسيقية قصيرة يلتقط فيها المغنى أنفاسه · ومع أنه قد أمكن المحافظة على نصوص عدد كبير من مجموعات الأغانى المختلفة ، الا أن ما بقى من الموسيقى التى صاحبتها لا يزيد عن شذرات لسوء الحظ ، ومع هذا فاننا نعرف بعض أشياء عن طريقة أدائها ·

وللاستروفات القصيرة زائدة ، أو صيغة ختامية Laisse ظهر فيها قدر كبير من الروح الفنية ، أكثر من « الشانسون دى جست » نفسها ، واكتسبت شعبية كبيرة فيما بعد فى « أغانى النساجين » (شانسون دى توال) · وتكشف طبيعة الصيغة الختامية Laisse strophique عن وجود شىء مستمد من الجريجوريانية · اذ كانت هذه الترجيعات مؤلفة ـ فيما يحتمل ـ على غرار التهليلات (الهللويا) أو المدائح القصيرة ، وانكمشت الكلمتان الأخيرتان من المدائح القصيرة : saeculorum amen الى صيغة مؤلفة من الحروف المتحركة الستة الأخيرة للكلمتين Eu ou AE · وفيما بعد حرفت الصيغة التى اعتيد الاعتماد عليها فى الدلالة على « ترويمة » المدائح ، وتحولت الى EVOUAE ، وظهرت مرارا فى أغانى نورمانديا أبان العصر الوسيط Enne avoi أو Enne hauvoy

فاذا تركنا جانبا « الشانسون دى جست » فسيبقى أمامنا بحث أنواع متعددة أخرى من الأغانى ، لأن شعر الفروسية لم يكن وقفا على الحب ، فكان هناك الـ sirventes (من sirvent أى القيام بخدمة كالجندية مثلا)· وفيها لا يخاطب التروبادور احدى السيدات ، ولكنه يخاطب أميرا أو حاكما و « السيرافانت » كأغانى اما تتجه الى المدح أو الهجاء · وينتمى الى هذا النوع أغانى المحاربين الصليبيين المتنوعة ، والـ Planh تعنى Plainte شكوى أو رثاء لبطل فارق الحياة و « اللاى » (بالانجليزية Lay) وبالألمانية Leich أغنية ليريكية بسيطة كان يغنيها فى الأصل عازفو الهارية البريتون ، وبعد ذلك أصبحت تستخدم كمقدمة وصفية طويلة للأغانى · ومن جهة أخرى كانت اللايخ Leich عند المينزنجر ـ ويرتد أصلها الى اللاى الفرنسية ـ أقرب الى السكوينسة ، اذا اعتمدنا فى حكمنا على الاستعارات الدينية التى تملأ

هذه القصائد الطويلة ، وتتألف « اللاى » من سلسلة اجزاء ينقسم كل منها الى عدد كبير من الاستروفات المتفاوتة الطول · واللحن الذى يجمع بين الاجزاء متكامل ، الا فى حالة المقاطع الشبيهة بالاستروفات ذات البناء المتماثل ، والمعتمدة على لحن واحد · وادى التطور اللاحق « للاى » الى ظهور اغانى مبنية على اشباه الاستروفات ذات اوزان متنوعة ، احدثت تغيرا مماثلا فى اللحن ، وسمى القرن الثالث عشر هذه « اللاى » بالـ descorts ـ اى (التنافر) · ومن الأغانى المستحبة عند المنزنجـر (اغنية الفجر) ـ الشـانسون دى لوب Chanson d'aube او اغنية رقيب البرج الذى ينبه العشاق الى اقتراب الفجر خشية حدوث ما لا تحمد عقباه · واطلقوا عليها اسم Tagelieder اغنية النهار وتحتوى المجموعات الالمانية على حوالى الستمائة اغنية من « اغانى الفجر » ونصادف فى الشعر الفرنسى امثلة اقل · ومن انواع « الشـانسونات » المستحبة الأخرى الـ Pastourelle او Pastorita كما كانت تدعى فى « البروفانس » · ويدور موضوعها حول قصة الفارس المتبوذ الذى اراد اغتصاب راعية · وتميزت « باستورالية » شعراء الفروسية فى الأصل بالرقة والسمو ، ولكنها بعد ان تأثرت بشعر الطبقة المتوسطة و « المنستريل » كثيرا ما كانت تنتهى بالكلام عن الاغتصاب وما يعقبه من علقة الزوج او العاشق او شرزمة من القرويين الحانقين ·

نقل الابياتية Jongleurs الاغانى الى سائر الانحاء ، وكانوا يصحبون اغانيهم بآلة « الفييل » ، وتصحب الأغانى رقصات احيانا ، توزع فيها الأدوار بين المشتركين ، وانحدرت من هذه الأغانى روايات الشخصاتية ذات الحوار · ويحتمل ان تكون الرقصات الوسيطة قد افتقرت الى الرشـاقة او التعبير ، او الى الاوضاع المدروسة للرقص القديم · ولا يبدو انها قد اقتربت من اسلوب الرقص الحديث او اكتمال حرفيته · ولعلها كانت اقرب الى الثقل والرتابة ، وان كان لا يستطاع انكار توثق صلة هذه الرقصات بالشعر الموسيقى · ولم تكن هذه الروابط باقل اهمية عند الاغريق من ارتباطها بالـ orcheis ، وفى خلال العصور الوسطى وعصر النهضة ، كان تذوق الرقص منتشرا بوجه عام ومتأصلا عند كل الطبقات · وغاية الأغانى فى الأصل هى مصاحبة الرقص · وتكشف « البالادات » و « الضربات » estampie والروندو ـ مع الاكتفاء بقدر قليل من الأغانى ذات الطابع الراقص عن وجود جمل ايقاعية بسيطة يغنيها المغنى ، وتتبعها ترجيعات يغنيها الكورس ويرقص على نغماتها ·

وزاد الفنانون الفطنون فى العصر التالى من ثراء هذه الاشكال البسيطة ، وتعقدها · وتستحق « الضربات » estampie او الـ estampida

اهتماما خاصا ، بوصفها من اقدم اشكال موسيقى الآلات · وكلمة estampida فى الشكل البروفنسالى من اقدم اشكال موسيقى الآلات · وكلمة estampie او estampir ، اى يضرب بقدمه او يخبط · وهكذا يظهر دلالة الاسم نفسه على الرقص · وكان المفروض قيام الاغنية بعزف هذه الشانسونات « على الفييل » وكان جروشـيو اول من ذكرها ، واسماها بتصرف من اختراعه بالـ cantilena اعتمادا على تسلسله فى الكتابة · وثمة نوع خاص من هذه الشانسونات هو اغانى الحوار ، ويصح تسميتها باغانى المجادلات والمطارحات · وابتعدت هذه المحاورات الموسيقية عن الموضوعات الفروسية او الغرامية ، وانغمست فى الموضوعات الاخلاقية والفلسفية والسياسية ، وتتميز هذه المحاورات من بعيد من الـ alterna الترجيعية التى اصبحت تدعى الآن بالـ tenzon او jeux partis ، ولابد ان تكون من تأليف جملة شعراء مجتمعين اذا اعتمدنا فى حكمنا على الاشارات التى جاءت على لسان بعض المتشاعرين · وتقسم الـ jeu parti عادة على متعارضين لموضوع المناقشة مع اختيار احدهما لخصم المغنى ، ثم يقوم بعد ذلك بالدفاع عن الرأى الآخر ، وكما يذكر جان دوا : « من الواضح ان هذا النوع يتبع عصرا لم يعد ينظر نظرة جادة الى المعانى المثالية التى مهدت بداية القرن الثانى عشر · كما انه يبين اقتراب عصور الشعر الذى وعته هذه العصور » الا اننا سوف نرى مدى ما يدين به من المسرح الغنائى الصاعد لهذه المحاورات ·

فى هذا المقام ، علينا ان نذكر Jeu « روبين وماريون » آدم ده لاهال · لم يكن أحسب أراس من تروفيرات الفروسية كأسلافه السابقين ، ولكنه مثل حتى فى هذا العهد الباكر روح الطبقة المتوسطة الصـاعدة · وكثيرا ما اتجه الشعر الغنائى عند الطبقة المتوسطة الى السخرية ، وساعد هذا الميل على ظهور المسرح الكوميدى الذى لا يزيد عن كونه صورة درامية للشعر الغنائى الممزوج بالسخرية · وبلغت هذه الحركة قمتها عند آدم (١٢٤٠) ١٢٢٨) · وكان أيضا موسيقيا متعدد الجوانب مثل اغلب شعراء العصر البارزين · فلقد الف العديد من الشعر الليريكى و « الشانسونات » والـ Jeux وفيها قلد النماذج البروفنسالية · وتحول آدم فى سنواته الاخيرة الى تأليف مقطوعات رشيقة تعد فاتحة الفن المسرحى « الحديث » المعتمد على الموسيقى ، و « روبين وماريون » هى اقدم التمثيليات الفرنسية الباقية ، المصحوبة بالموسيقى ، والمبنية على موضوع دنيوى · وتتألف من محاورات تتخللها ترجيعات شائعة بالفعل فى الأغانى الشعبية · والالحان ، وبعضها أغانى شـعبية بسـيطة ـ من بينها الشانسون الشعبية القديمة «روبين يحبنى» Robin m'aime ـ ثلاثية واسمى

مرتبة من المبدعات اللحنية فى الفن الموسيقى المعاصر لها ، مع عدم استثناء مؤلفات آدم ذاته الاكثر اعتمادا على العلم · ولا مغالاة فى تسمية هذه الآية الصغيرة ـ كما يحدث احيانا ـ باول « كوميديا غنائية » ، كما اعتقد بعض النقاد ، ولكن الأفضل ، لغموض معنى كلمة comic opera فى الانجليزية ، استخدام كلمة « تمثيلية موسيقية » ، وتضاهى الزينجشبيل الجرمانى · والمثل الذى ذكرناه ليس فريدا · فما زالت هناك عدة jeux باقية من هذا العصر · وبلغت شعبية هذه التمثيليات الموسيقية حدا كبيرا ، ويدل على هذا ما جاء فى المراجع التاريخية عن عرض « روبين وماريون » بعد وفاة آدم بمائة سنة ·

المنستريل

لا يتحقق غالبا الجمع فى صورة كاملة بين القدرتين الخلاقتين فى الشعر والموسيقى ، وعلى ذلك فقد احتاج بعض التروبادور والتروفير ، حتى عندما توافرت لهم الخبرة بالشعر والموهبة الموسيقية ، الى معونة بعض من اعتمد رزقهم على عزف الموسيقى ، واعدادها · وثمة سبب آخر لاستعانتهم بهم : اخلاقيات فنانى الفروسية التى حرمت القيام باى اتصالات غير ضرورية بعامة الناس · وفى الحالات التى اتصف فيها الفارس بالمقدرة على تاليف الموسيقى ، ولكن غناءه ردىء ، كان يستعين عادة « بالمغنواتى » chanteur
اما فى حالات العجز عن الجمع بين تاليف الموسيقى والعزف فكان يلجا لمعون « الآلاتى » estrumenteor
ويتبع « المغنواتية » و « الآلاتية » عالما كبيرا من الموسيقيين المتجولين سمتهم القرون الوسطى فى آخر عهدها « بالمنستريل » وان كانوا فى عهد التروبادور والتروفير ، لم يترددوا عن اجابة اى مطلب ، عند مناداتهم باسم « الأدباتية » Jongleurrs

ينحدر الأدباتية « الجونجلير » من اصل بعيد سبق ظهور التروبادور بالف سنة · اذ يرجع اصل الندماء المتجولين الى عهد الرومان · ومعرفتهم بالأدب ، وقدرتهم الموسيقية من مخلفات العروض المسرحية العامة ، وغيرها من الاحتفالات القديمة · ويتبع المقلداتية mime والمضحكون ioculattores جيوش الرومان الغازية ، وظهروا فى سائر الانحاء التى بلغتها الحضارة الرومانية عند اتساعها · ونشطوا على نفس النحو خلال عهد اباء الكنيسة وأوائل القرون الوسطى ، ومع هذا فقد عكست ذاكرتهم وتقاليدهم الماضى السابق للمسيحية فى صورة قوية للغاية مما اقلق الكنيسة ، ومن هنا تجاهلتهم اغلب المراجع التاريخية والكتاب الاتقياء · وما نعرفه عن « المنستريل » فى بداية القرون الوسطى قد جاءنا بطريقة سلبية ، يعنى عرفناه من اللوائح والقوانين التى صدرت ضدهم ·

كان الادباتية و « المنستريل » من الضرورات التى لا غنى عنها فى القرون الوسطى · يظهرون فى احتفالات القصور وقلاع ارفع الاشراف مكانة ، ولكنهم ظهروا ايضا فى احتفالات المواطنين الصاخبة مثل مباريات الفروسية والاجتماعات الشبيهة بالحربية · وكانوا لا يمانعون فى احياء افراح القرويين ، وشاركوا باكبر نصيب فى عروض التمثيليات الدينية · وضم نشاطهم الى جانب الغناء وعزف للكمنجة « القديمة » تلاوة الأساطير والألعاب البهلوانية والحيل السحرية ·· كانوا يتنقلون من بلد لآخر ، وشاهدوا الكثير · فهم دائمو الترفيه عن الناس بما يحكونه ، وبذلك قاموا بنفس الدور الذى تقوم به الصحف اليومية الآن · ولكن عدم امكان الاستغناء عنهم لم يحل دون ظهور شعور عام بازدرائهم طيلة القرون الوسطى · وما من شك فى أن الصورة التى تتمثل لنا عن هذا الموقف بمفارقاته تثير الحيرة ، غير أنه من المستطاع تعليلها وارجاعها الى الكنيسة التى اصدرت هذه التحريمات بعد أن رات منذ عهد ابائها ، وفيما بعد خلال عهد الاصلاح « الكلونى » فى حب المنستريل الفطرى للحياة ، ومتعها ، اخطر تهديد لسلوك الجماهير الدينى · وحرم على « الكمنجاتية » المساكين الاشتراك فى « المناولة » والعشاء الربانى ، اى عوملوا نفس معاملة المصابين بالصرع والجوالين فى النوم والسحرة ، ولم يحل السخط عليهم وازدراؤهم دون سعيهم وكفاحهم ، بل لقد عرف ان الشعوذة كان مسموحا بها فى الحفلات العامة · ورحب بهم رؤساء الكنيسة فى بيوتهم ، وأواهم الأمراء والاشراف فى قصورهم الحصينة · حتى الأديرة ، فانها قد دعتهم احيانا للاشتراك فى طقوسها · وربما بدا مثيرا للانتباه وجود بينات عديدة تثبت اشتراك الأدباتية باعداد وفيرة فى المجامع الكنسية المعقودة · ويقال ان ما يراوح الخمسمائة ادباتيا قد احتشدوا فى المدينة عندما انعقد مجمع كونستانس · ونحن مدينون لهؤلاء الموسيقيين المطاردين بفضل كبير ، فهم الذين انقذوا لنا قدرا كبيرا مما بقى من الملاحم الشعرية والموسيقى الدنيوية وشعر منتصف القرون الوسطى ·

كان الادباتى بالضرورة موسيقيا متجولا · وهذا ما يميزه عن المنستريل menestrel او ménétrier الذى كان يحيا بصفة دائمة فى بطانة احد الاشراف او اى جماعة · ثم اتسع معنى المنستريل شيئا فشيئا حتى اطلق حوالى القرن الثالث عشر على الادباتى والمنستريل بلا تفرقة · وبمرور الزمن احتل مكانا وسطا بين التروفير والادباتى · فكان يحيا متجولا مثل الادباتى ، ولكنه يؤلف اغانيه بنفسه كالتروفير · وكثيرا ما توطدت الصداقة بين التروبادور والمنستريل · كما يتبين من اسطورة جميلة عن ريتشارد قلب الأسد ومنستريله المحبب بلونديل دى نسيل · وتروى الاسطورة انه عندما اسر سنة ١١٩٢ ليوبولد دوق النمسا الملك وسجنه ، عثر بلونديل اثناء تجواله فى البلاد الجرمانية على

الملك فى بعض الانحاء ، وعرفه بنفسه بان قام بغناء اغنية كانا قد اشـــتركا فى تلحينها ٠

وبمجىء القرن الثالث عشر ، أصبح المنستريل قوة يحسب حسابها ، تحب ويخشى باسمها ٠ فهو يجمع فى شخص واحد بين الصحيفة اليومية والمســرح وقاعة الموسيقى، ينشر المتعة حيثما حل ، ويلتف الناس حوله للاستماع اليه ٠ ويحبونه لغرابة شخصيته وبراعته ، ولكنهم يخشونه لقدراته المتعددة التى لاح فيها الشر لكل من الكنيسة ، والشعب اللذين كانا يرتابان فى كل عرض للخوارق ٠ وهكذا اعتاد الادباتية الحصول من الاشراف والبورجوازيين والقرويين على كل ما يشتهون ، وعاشوا فى هناءة واطمئنان نسبى ٠ واســـتهوت حياتهم المترفة المتحررة الكثيرون ، واشتدت الرغبة للاشتغال بحرفتهم الرائعة ٠ ونما عددهم باطراد ٠ وحوالى نهاية القرن وفى القرن الرابع عشر ، تحدثت الحوليات عن وجود جيوش حقيقية من المنستريل ٠ فتذكر تشمبرز صـــاحب أول انسكلوبيديا ان مائة وخمسين ادباتيا قد اجتمعوا فى احدى المناســبات ٠ وروى المؤرخون الايطاليون كيف اجتمع اكثر من الألف منســـتريل فى أحد الاحتفالات ، وبذلك انقضى عهد المنستريل المتسول الرث الهيئة ٠

كان من السهل التعرف الى المنستريل من ازيائهم ، وتصورهم التصـــاوير المعاصرة مرتدين سترات حمراء وقلنسوة وملابس مؤلفة من لونين راسيين كتلك التى ارتداها فيما بعد مضحكو الملوك ٠ ونصادف بين المنستريل الالمان كثيرين ذوى أسماء غريبة « مزهزهة » كقوس قزح Regenbogen « وبتاع النسوان Frauenlob والأرنب النطاط Hasensprung و « الوتر الصغير » Saitlein ٠٠٠ الخ ، وتسمى بعضهم باسم بلده أو أصله ، وأسمى البعض الآخر نفســه اسماء فكاهية ، وان دلت أيضا على ازدراء الحياة والسلبية المطلقة ٠ والمفروض ان يتقن الادباتى القدير العزف على عدة الات ٠ وطبقا لما جاء فى الرومانسات وغيرها من الاشعار الوصفية ، كان عدد الآلات المستعملة عادة كبيرا ، ولكن الآلة الأساسية هى الكمنجة القديمة أو الفيل ، كما كانت تســـمى فى فرنســا ٠ وناسب القوس المقوس(*) لهذه الآلة عزف نغمات القرار الطويلة المتواصلة التى كانت تصحب المغنى اثناء قيامه بالالقاء ٠

(*) سمينا فى مصر عصا الكمنجة « القوس » وذلك عائد الى قوس الربابة أولا ، لم الى البدء باستخدام الفيولينة كانها ربابة ، وبقى تعبير « القوس » علما على العصا المشدود اليها الشعر ٠ وهذا يذكرنا بتسمية « الاسطوانة » — وهى قرص كما يعرفها اليوم — لان اول « الاسطوانات » كان « كباية » كاملة الاسطوانية تدور حول محور افقى ٠ وكان الفونوغراف آلة تسجيل يصدح المغنى فى صيوان البرق ، ومادة البلاستيك التى تغطى الاسـطوانة لينة (طرية) فى طريقها الى الجفاف !! — المراجع ٠

لم يكن المنستريل انشط الموسيقيين الدنيويين فيما بين القرنين العاشـــر والثالث عشر فحسب ، ولكنهم كانوا انشط شعراء الشعر الشعبى ٠ فكان هؤلاء « المغنواتية » و « الآلاتية » بمثابة فرتيوزيى موسيقى ذلك العصر ٠ ودفعتهم رغبتهم الفطرية للتميز عند اداء الأغانى التى عهد بها اليهم أولياء نعمتهم الى تزويق موسيقاهم التى تفاوتت قيمتها ، وان كانت قد تضخمت أحيانا الى حد بعيد ، حتى صعب التعرف على اللحن الأصلى ٠ وحذر كثيرون من التروبادور منشديهم من المنستريل من تشويه اغانيهم ٠ لابد أن يعد شعور المنستريل القوى بالقدرة على التصرف الموسيقى هو المسئول عن تفوق الشعر الغنائى عند الارستقراطيين الفرنسيين فى ثراء الالحان على « المنزنجر » الالمان ٠ وكانت القاعدة عند هؤلاء هى قيام الشاعر بدور الموسيقى ، وحد ذلك من نشاط المنستريل ، وتحرره ٠

تدهـــور فن الفروســـية

كان فن التروبادور — كما ذكرنا — اشبه بفن ارستقراطى ، فكان يدعى شعر القصور poesie courtoise ، ولكنه ليس وقفا على الارستقراط كما يعتقد عادة ، وبدأ « فن القصور » ينحط فى أواخر عهده نتيجة لما حدث من توزيع الثروة اثر ظهور تجار الطبقة المتوسطة والمجتمع الصناعى ٠ وانضمت المدن الكبيرة الى الحركة الأدبية فى بيكارديا وارتوا بسكانها الناهضين ، وساعد هذا على نشر شعر التروبادور وصبغه بصبغة قومية حقة ٠ وانشأ المواطنون المنتظمون فى جمعيات مدارس للشعر فى « آراسى » ، التى اخرجت عددا مذهلا من القصائد والحكايات و « الدبت » الساخرة الأخلاقية والأغانى (الشاسونات) ٠ وبدأت الطبقة البورجوازية الجديدة فى تقليد احـــوال الاقطاعيين بما عرف عنها من فطنة وفراســـة ٠ واســـتأجر البورجوازيون التروبادور والمنســـتريل للتغنى بفضائلهم وسجاياهم ، لما لاحظوا كيف نشر المنستريل شهرة اسيادهم فى سائر الانحاء ٠ وأعظم هؤلاء الشعراء روتبيف Rutebeuf (١٢٣٠ — ١٢٨٠) وهو اشبه بفرانسوا فيون ، انما فى القرن الثالث عشر ، ويعد أول شاعر ليريكى فرنسى صميم فى القرون الوسطى يشعر بذاتيته وتحرره وفرديته ٠

وظهر تغلغل روح الطبقة المتوسطة واضحا فى كل ميادين الفن والأدب ٠ وافضـــل ما يصـــورها هو الملحمة الشـــعرية الكبرى ذات الجـــزئين : Le Roman de la Rose ٠ وتبع الجزء الاول — وهو شعر حماسى شامخ الفه حوالى سنة ١٢٣٥ جيوم دى لوريس — بعد أربعين سنة تقريبا جزء ثان دبجه يراع جان دى مونج ٠ ويصعب نسبة السمو الى ابيات دى مونج الرتيبة فعندما امسك الورود بيديه الغليظتين « عقص تويجاتها » ويتبين من الميل الموســـوعى

الهبوط وجود مؤثر آخر : السكولائية التي شدت من الجامعات · وفي الوقت الذي ازدهرت فيه ليريكية القرون الوسطى ، ورسخت قدمها ، تطور الشعر البروفنسالي تطورا سريعا · ويرجع هذا من ناحية الى تميز الشعر في آخر مراحله بزيادة الصنعة والبراعة في الجمع بين الايقاعات والتعقيدات التي لا تنتهي · ويرجع من جهة أخرى الى اضطهاد الكنيسة · شيئا فشيئا تحول في التروبادور بسبب تعقب الكنيسة له لما فيه من اتصال ببعض مظاهر الهرطقة ، من الشهوانيات وحسيتها الى موضوعات التقوى ومحاسن الاخلاق ، وتحول الامتنان بالغيد والحسان الى عبادة نوتردام (سيدتنا البتول) بل وسرعان ما تحولت أم الرب الى مجرد فكرة أو تجربة · فقد تسبب عقد محكمة التفتيش في تولوز ، وتأسيس القديس دومينيك لجمعية الوعاظ (الدومينيكان) في ظهور موجة من الصرامة الاخلاقية قضت قضاء مبرما على الشعر الليريكي والموسيقى الليريكية الدنيوية · علينا أن نتجه بأبصارنا ومن الآن فصاعدا الى ايطاليا لو أردنا معرفة مصير الشعر والموسيقى ·

ايقاظ الفن البروفنسالي لليريكية الايطالية

يصح أن ينصب ايقاظ الأدب والموسيقى الايطاليين الى التروبادور والتروفير الذين هاجروا الى ايطاليا في أعقاب الاضطهاد الديني في فرنسا · ويشهد بوجود الأبياتية الفرنسيين بايطاليا مختلف مخطوطات القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، وسرعان ما لحق بهم أسيادهم الذين حلوا ضيوفا على الأمراء المثقفين وانتشر في هذه القصور الشعر البروفنسالي بموسيقاه المصاحبة ·

سيطرت على ايطاليا في النصف الأول من القرن الثالث عشر شخصية فردريك الثاني العاتية (١١٩٤ – ١٢١٠) لامبراطور الدولة الرومانية المقدسة وملك الصقليين أيضا ، الذي خلق غرامه بالشعر وبغضه للكنيسة جوا نموذجيا في بلاط صقلية للنازحين من فرنسا ، والتف حول الامبراطور العظيم نخبة من الأدباء الممتازين · وانضم الى التروبادور الفرنسيين شعراء ايطاليون ألفوا جماعة سميت بعد ذلك بالمدرسة الصقلية : مهد الأدب الايطالي · ولا يعتمد اسم هذه المدرسة على أي أساس · اذ كان هناك كثيرون في بلاط فردريك وفدوا عليه من شتى أنحاء العالم ، كجويتوني داريزو ، على سبيل المثال · كما أن علينا الا ننسى عند بحث أصل الأدب والموسيقى الايطاليين كيف لاقى نفر كبير من التروبادور حفاوة في قصور آل المركيز مونفيراه المحبين بالمثل للفنون ، حيث ألفت أشهر أغاني رامبو الغرامية ، ولاستنسي وآل المركيز سالوتسو وكونتات الساقوا ، تأثر الايطاليون بهذا الشعر الليريكي تأثرا شديدا ، استمر أمدا طويلا · وحده

ولدينا أسماء سبعة من التروبادور في كتاب [illegible] عن الكوميديا الالهية ، كما نذكر بترارك أسماء خمسين منهم · ولا نعرف عن حياة التروبادور الايطاليين ، أو أقرانهم الفرنسيين الا القليل · ومن أشهرهم أوبيرتو كولونتي ، وكتوتيو دال كاتلو ورينالدو داكينو · وأشعارهم عادة في شكل محاورة تدور بين رجل والمرأة على غرار أغاني التروبادور : الرجل يخطب ود المرأة ، والمرأة تتمنع وتدلل · وعلى نقيض تراث الشعراء الموسيقيين الفرنسيين الغني نسبيا لا يعرف عن الموسيقى الايطالية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر سوى النزر ، وان أمكن تتبع اتجاه تاريخ التأثير الفرنسي في ذلك الجزء من فهمه الذي يعنى بالشعر ·

وينهض بالدور الرئيسي في تقدم الشعر الايطالي القديس فرانشسكو وجولريو ، ولكن التأثير الفرنسي ظل واضحا · ولقد عرف جوفاني برناردوني بفرانشيسكو (الفرنسي) نسبة الى والده الذي كان دائم السفر الى فرنسا · تغذى الشاب على فروسية الرومانسات الفرنسية ، وحلم بأن يصبح بطلا كواحد من أبطال الفرسان ، غير أنه بعد أن عمل بالجندية فترة قصيرة حدث ارتداده الشهير · ومنذ ذلك الحين ، تغيرت موضوعات أعماله ، فأصبح نصيرا للفقراء · على أن تكريس رهبنته قد أبقى على تأثير بروفنسالي واضح · فقد استمرت ، الدام ، موضوع الخدمة والتبجيل ، ولكن الخدمة تحولت الى الخشوع والتقوى · ومع ذلك القديس الذي كان يتغنى بالأغاني الفرنسية ، أن انطلق في نظم الشعر بلغته الأصلية (الايطالية) ·

تركز اهتمام الكنيسة بايطاليا في العصور الوسطى وعصر النهضة على السلطان السياسي ، ومن ثم فكثيرا ما كانت الشعائر الدينية لا تعتمد في غرسها على زعماء هذه الكنيسة ، واعتمد الشعب على نفسه في التعبير عن مشاعر تقواه ، وصب ايمانه في المدائح الدينية (اللاودي) أكثر الأشكال تمثيلا للشعر الديني ، باللغة الدارجة عادة · ونهض مؤلفو المدائح – وأغلبهم من الرهبان الفرنسيسكان – بلغتهم ، فلم تكن اللغة الفلورنسية قد ارتفعت بعد الى مرتبة لغات الأدب · وأعظم فضيلة لشعر المدائح (اللاودي) هو كونه المنقل الوحيد للأغنية الشعبية وروحها · ووراء اسرافه الهستيري المحموم ، كانت تكمن روح انسانية مخلصة حارة بعيدة عن كل شكليات فن القصور ، وأبهته · ومن الطريف أن نذكر كيف أطلق على منشدي المدائح اسم giullari di Dio ([illegible] الرب) ، وتكشف هذه الحقيقة عن مدى شعبية اللاودائية والـ [illegible] ونصادف بين أتباع القديس فرانشيسكو الفرنسيسكاني جاكوبوني أهم مؤلف للمدائح ورأس المدرسة الأومبرية (نسبة الى اقليم أومبريا وينتمي الى مدرستها

فى التصوير رافايل وبيروجينو) . وكان فى البداية دكتورا فى القانون ثم انقلب ناسكا (بعد الوفاة المفاجئة لزوجته) ، وتحول بعد ذلك الى رهبنة الفرنشيسكان وقال الشعر ، عاش جاكوبونى حياة متنوعة كحياة زعيم مذهبه ولكنه مختلفا عن القديس فرانستشكو ـ كان بعيد الاهتمام بالمســائل العامة ، والقى البابا بونيفاسى الثانى ـ القبض عليه لشدة معارضته للبابا ولم ينقذه ســوى موت بونيفاسى الثانى المفاجىء .

و « المدائح » موسيقية الطابع الى درجة فائقة ، ككل الاشعار الاستروفية وتركزت المدائح الأولى على توكيد بساطة الايمان ، ولكنها فى صورتها الأخيرة المعتمدة على الحوار كشفت عن الدور الذى ستقوم به فى انشاء تمثيليات الاسرار الايطالية ، وبعضها كسيدة الفردوس Donna de Parodiso مشاهد درامية حقة مكتوبة بالدارجة ، مستلهمة بكل وضوح من الدرامات الطقوسية التى كانت تعرض حينذاك فى الكنائس الايطالية ، وفى كل كنائس الغرب أيضا . وتثبت مخطوطة شيفيدالى التى رجع اليها كوســماكر ان الدرامات الطقوسـية كانت معــروفة ، وتمارس فى ايطاليا . كانت هناك أيضــا جمعيــة الجونفالونى Compagnia del Gonfalone التى تالفت سنة ١٢٦٠ لعرض حفلات درامية ســنوية لموســيقى الآلام ، وتعقد اجتماعاتها فى الكوليزيوم بروما ، ومع هذا فينبغى عدم الاكتفاء بالبحث عن أصل «تمثيليات الأسرار» فى ايطاليا فى الطقوس وحدها ، كما هو الحال فى فرنسا والمانيا ـ لأنها تعد اكثر من ذلك امتدادا للاناشيد الدينية البسيطة ، كما ظهرت فى « المدائح » (اللاودى) وهكذا كان موقف الدين فى ايطاليا من بدايته اكثر انسانية ، وأقل تجردا من نظيره فى الشمال . ومن المستطاع ادراك كيف تركت الأغانى البسيطة اثرا قويا فى تشكيل روح الشعب ، ونشوء هذا الشكل فى ايطاليا غير مستغرب . فمعناه أن أهل البلد « الذين اتصفوا بعشقهم القاتل للجمال » قد آمنوا بجمال العالم الذى يستحق العشق والاعجاب به على الفور . هذه السمة الايطالية المميزة واضحة فى القرويين والقديســين على السواء ، فلم يحل كل ما اتصف به القديس فرانشسكو من زهد ، والمحن التى تعرض لها دون تمتعه بفيض من الخيال وولعه بحياة الخلاء ، وحدبه على اقرانه من خلائق الله ، وكثيرا ما اتجهت اشعار مدائح جاكوبونى دا تودى الى الدرامية ، وعاش حتى رأى بعض مبدعاته وهى تعرض فى صورة درامية بوساطة السياطين : جماعة الاخوة التى قامت بتنظيم غناء المدائح . وغالبا ما احتوت النصوص الايطالية على ارشادات مسرحية باللاتينية .

شاع تنظيم جماعات دينية لغناء مدائح « اللاودى » وغيرها من تراتيل المدائح حتى جاءت جماعة السياطين المتزمتة (التى لم تعترف بها الكنيسة) ونجحت

فى أواخر القرن الثالث عشر ، فى حث جموع البشر على حضور اجتماعات منتظمة للغناء . وفى نهاية القرن، ازداد عدد جمعيات المدائح Compagnie de Laudei الى حد كبير ، فكان هناك فى كل مدينة هامة من ايطـاليا جمعيــة على الأقل ، واحتوت فلورنسا وحدها على ما لا يقل عن تسع جمعيات . واســتمر الحال فى فلورنسا هكذا لعدة قرون . وساق البحث عن آثار موسيقية للقرون الغابرة الموسيقولوجى القدير كارل بروسكه الى فلورنسا سنة ١٨٣٤ ، وتضمنت يومياته (٨ سبتمبر) الاستهلال الآتى : « كان من حظى الاستمتاع بتجربة جميلة رقيقة عندما رأيت فى اركان شوارع فلورنسا المادونات الصـغيرة والمذابح ، مضــاءة بالأنوار ، وتجمعت حولها جماعات دينية للعبادة والغناء ، ولاحظت أيضا مصليات واديرة مختلفة تؤمها جمعيات من الاتقياء ، مرتدية رداء أبيض تغنى مزامير وتراتيل فى مدح مريم العذراء » . ولم يترتب على ما حدث خلال القرون من تكرار التغير فى الموسيقى والشعر المغنى فى هذه الاجتماعات ، أى تغير فى أسلوب الأغنية البسيطة ذات السطر اللحنى الواحد حتى ازدهرت « المدائح » المتعددة الأصوات فى القرن الخامس عشر .

استمر الشعر والموسيقى الشــعبيان فى ايطاليا يتبعان الاتجاه الذى بدأ فى النصــف الاول من القرن الثالث عشــر . ففى العـالم الدنيوى كان هنــاك « الكونتراستو » و «البالاتى » و « الستراميوتى » والكونتراستى (المتباينات) محاورات شعرية يراود فيها الرجل فتاة (عادة من الراعيات أو القرويات)/ لكى ترضى بعلاقة غرامية « طيارى » وتميزت هذه الاغانى بحلاوة أســلوبها الشعبى وانسياب الحوار بلا جهد أو عناء . وهى خصائص واضحة جلية فى « الباستورالات الفرنسية » . و « البالاتى » أغانى راقصة ، أما « الستراميوتى» فأغانى شــعبية قصيرة شــبيهة بالنكات أو الحكم . والانواع كلها مقطوعات موســيقية تعتمد باكملها على الغناء او تتخللها كما هو الحال فى « البالاتى » ترجيعات موسيقية . وفى ميدان الشعر الدينى ، استمر ازدهار « المدائح » .

فى نفس الوقت ، اتجهت توسكانيا الى اخراج مدرسة ممثلة لها ، وازدادت شهرة جامعة بولونيا ، وأصبحت مركزا للطلاب من كل انحاء شبه الجزيرة وبان أثر المدرسة الصـقلية البروفنســالية التى اتصـفت بعلمها واعتدالها فى استعمال الرمز ، ولم يعد الشعر تعبيرا عن مشاعر كل انسان وعواطفه ، بل أصبح فن الصفوة الصغيرة ولاقت الــ trobar clus البروفنسالية نظيرا لها فى maniera oscura الايطالية . وكان هؤلاء الشعراء يعرفون الفلسفة معرفة جيدة ، القديمة والمسيحية ، كما كانوا يعرفون علم الرياضيات . وتمردوا فى أفكارهم على عقائد الكنيسة ، وعبروا عن أنفسهم بحرية واقتناع شديدين .

ومع هذا ، وبالرغم من البعد بين المدارس الصقلية والتوسكانية ، فان اشعارها الدالة على العلم ، كانت بفضل كانزوناتها وصونيتاتها المتوازنة ربما أبعد تأثيرا من الليريكيات الشعبية فى احداث التقدم الأخير للفن الايطالى · فالفن العظيم لا يستطيع النهوض وشق طريقه ـ على ما يبدو ـ بغير المهارة فى الحرفة والصنعة التى توفرت بقدر كبير عند هؤلاء الفنانين ، وان كان تاليههم الفلسفى للحب ، قد سلب شعرهم من تلك الحيوية الضـــرورية لبلوغ فنهم العالمية · فمن غير اليسور اختراق حرارة الشاعر الليريكية لظلمات الغيبيات الرمزية ·

استمر الاتجاهان جنبا الى جنب حتى ظهرت عبقرية ، جمعت بين الجانبين فى أسلوب حلو جديد مبتكر dolte stil nuovo وبذلك امكنها أن تبث فى فن كان قد ولى عهده واصبح فريسة للتقاليد والمستنسخات العفنة مشـــاعر حقة وروحا فنية جديدة وفكرا وخيالا نضرين · وضع دانتى أسلوبه العذب الجديد ، فى مقابل أساليب الصقليين والتوسكانيين ، وأراد الشعر الجديد برشاقته وحلاوة تواليفه ان يتساوى فى اخلاصه مع الهامه · واعترف دانتى بالشـــاعر العالم جويدو كاستاذ له ، وسماه « ابى » وأب كل من يتفوقون على فى كتابة قوافى الحب الحلوة » · ويرجع هذا بلا شـك الى عمق اهتمامه بفن نظم الشـــعر والامكانات الأدبية للغات المختلفة · على ان ما كان يهم شاعر « الحياة الحديثة » vita nuova اكثر من اكتمال الصــنعة ، هو الروح الانســـانية المتحررة المكتفية بذاتها ، فاكتشافها والتعبير عنها أسمى مهمة يقوم بها الشاعر ·

وكما لجأ بعض التروبادور البروفنساليين الى ايطاليا ، ولاقوا ترحيبا فى قصور النبلاء استطاع آخرون الظفر بترحاب مماثل فى شـــبه جزيرة ايبريا ، وتشهد الـ cantigas التى ظهرت فى بلاط قشطالة بالتأثير البروفنسالى ·· ويمكنا ان نكتشف بالمثل الـ seglers والادباتية joglars فى البرتغال ، البلد الذى خضع خضوعا كاملا لتأثير الشعر البروفنسالى ، كما يتبين من فنه التروبادورى de trobar لابد ان يكون الشعر الغنائى الليريكى قد تمتع بشعبية كبيرة فى البرتغال · اذ بلغ ما احتفظ به حتى القرنين الثالث عشر والرابع عشر ماينوف عن الألف قصيدة ، تمثل مجرد جزء صغير من القصائد الشعبية واغانى شباب العشاق cantigas de amigos وتحتوى الـ Concioneiro ed Ajudo ومجموعة اخرى فى الفاتيكان على الآثار الأساسية لمؤلفات الأغانى الشعبية التى امتصت فيما يكاد يبلغ التمام فى شعر القرون اللاحقة الابعد عن البساطة ·

التروبادور والمنستريل فى انجلترا

أحدث الغزو النورماندى (١٠٦٦) تأثيرا فرنسيا عارما على الحضـــارة الانجليزية فأصبحت الفرنسية اللغة الرسمية للدولة ، وســـيطر الأدب والفن

الفرنسيان على الفكر الانجليزى · وصـــح هذا بوجه خاص بعد انتقال حكم انجلترا الى فرع « انجفين » (أسرة انجية) شغل وليم واتباعه فى السنوات القليلة التى تبعت الغزو بتوطيد أقدامهم واخماد الثورات وسن قوانين للبلاد · واستقرت دعائم الدولة على عهد الملك هنرى الثانى (١١٥٤ ـ ١١٨٩) ، وكان ملك انجلترا فى الوقت نفسه كونت « مين » ودوق نورماندیا ، واللقبان موروثان عن أمه ·· وحصل من ابيه جوفرى ملك انجو على « أنجو » وتورين ، وتولى مملكة بريتانى فيما بعد · واضاف الى ممتلكاته بعد زواجه من اليانورة الاكويتانية « بواتو » وجيين وجاسكونيا ، ولقد سبق ان تحدثنا عن الدور الهام الذى قامت به بعض المقاطعات فى ســـبيل تقدم شعر الفروسية وموسيقاها · ولا عجب بعد ذلك اذا لاحظنا ظهور حركة ادبية مماثلة على أرض انجلترا بفضل التفاعل الحضارى الخصيب بين الجزر البريطانية واقاليم القارة ·

حوالى منتصف القرن الثانى عشر ، ظهر برنارده فنتادور فى انجلترا ، وتظهر منذ ذلك الحين اشارات عديدة الى عائلة بلانتجنت فى الاشعار الغنائية البروفنسالية · كان التروبادور وثيقى الصلة بحياة القصور ، وقاموا بدور فى السياسة · وافضل مثل دال على ذلك حياة برتران دى بورن فايكونت هوتفور ، وهو من أبرز شعراء الغزل فى العصر ، وكان من بينهم ريتشارد قلب الأسد ، وساعدت شعبيته وشعبية منستريله الأمين بلوندل على ظهور العديد من الاغانى والاساطير · وخلال حكم الملك هنرى الثالث (١٢١٦ ـ ١٢٧٢) ، ازداد الاقبال على ترجمة الرومانسات الفرنسية ، ولاقى هذا الفرع من فروع الشعر الرومانتيكى تشجيعا كبيرا اثناء حكم ادوارد الاول ، وابنه ·

نزح فى عهد الملك ريتشارد قلب الاسد عدد كبير من المغنين الفرنســـيين الى انجلترا ممن دعاهم كبير الامناء « وليم أوف ايللى » ـ بناء على طلب الملك ـ لاحياء الفن الوطنى · كان هناك نوعان أساسيان من المنستريل : طائفة تعمل فى قصر واحد ، وأخرى تنتقل من قصر لآخر · واستمر وجود هذين النوعين حتى فى العهد الاليزابثى ، اذ كان هناك بعض موسيقيين مرتبطين بمدن معينة ، بينما فضل الآخرون الانتقال من بلد لآخر · ومنح المنستريل المتجولون فى عهد « هوج » أول لورد لشستر ومؤسس دير القديس وربورج قطعة مجـــانية من الارض · وعهد راندل ثالث لورد لشـستر بامر حماية هؤلاء المنســـتريل الى «كونستابل» المدينة : روجر دى ليسى · وفى تاتسبيرى فى ستافور شـــاير ، عين جون أوف جونت، شقيق ادوارد الأمير الأسود ، ومن اقوى نبلاء انجلتراء حاشية من المنستريل فى سنة ١٣٨٠ · والف المنستريل فى بفورلى فى يوركشـــاير

جمعية منذ عهد باكر ، يرجع الى نهاية القرن الثالث عشر · وابان عهد الملك هنرى السادس (١٤٢٢ ـ ١٤٦٠) ، ازداد ثراء الجمعية الى حد اشتراكها في المساهمة المالية لتشييد كنيسة كتب عليها Thy pilors made the Menstrils

وهناك صورة لخمسة منهم وهم يعزفون الناي والكمنجة والعود والطبول · ولا يستبعد ان يكون هؤلاء المنستريل قد قدموا عروضا فى الكنيسة · وفى قصر الملك ادوارد الثالث (١٣٢٧ ـ ١٣٧٧) الذى تزوج فيلبيا من هينو ، عاش لفيف من الشعراء والموسيقيين الفرنسيين الذين التفوا حول المؤرخ جان فرواسار ، كما كثرت زيارات الموسيقيين الاجانب · ان كل هذه الروايات تشهد بوجود حياة موسيقية نابضة ، وان كان التأثير الفرنسى لم يظهر فنا متمايزا فى بريطانيا ، يمكن مقارنته بنظيرته فى ايطاليا وايبريا ، وعلينا ان نتجه الى المانيا لو اردنا تتبع العبقرية الغالية ، وانتشارها المذهل ، وقدرتها على التكاثر ·

الميزنجـــر

كلمة « المنيزانج » Minnesang الالمانية ، بمعناها الدقيق تدل على الاشعار التى عبر بها الفرسان عن اخلاصهم Minnedienst لحبوباتهم ، الا انها تدل بوجه عام على عالم الشعر الليريكى باكمله فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر، سواء كان موضوعه الحب او الدين او السياسة · تأثر الشعر الجرمانى بالأدب البروفنسالى ، فى فكرته عن الحب السامى الذى يكاد يصل فيه تقدير المرأة الى حد العبادة الدينية ، وبقواعده المعقدة فى « الايتيكيت » ، وعواطفه المصطنعة ولكن ، «الميزانج» الجرمانى لم يقلد شعر التروبادور تقليدا اعمى كما انه لم يكن مستمدا من المصادر الفرنسية وحدها ·

ومصـــادر « الميزانج » عديدة متنوعة ، كما يبدو · والظاهر ان التأثير الجريجورياني هو اقدم هذه المصادر · ومن الأصول التى اعتمد عليها ايضـا الأدب اللاتينى والشعر المعتمد على الايقاع · ونحن نصادف ، حتى فى بداية هذا الفن شخصيات شاعرية مثل مايلو وكوريبرج وديتمارفون آيست الذين ربطوا بين شـــخصياتهم ـ القوية وان كانت عتيقة ـ وبين عصـــر الانتقـــال ، واستطاع ديتمار تقديم موضوعات جديدة وقوالب شعرية جديدة من جراء معرفته بشعر الفاجانت · ومنذ بداية القرن الحادى عشر، كانت اغانى الغزل والجوليارد ذائعة فى بلاد الراين ، وشمال المانيا ، وبافاريا بخاصة ، وصادفت العديد من المقلدين الالمان ، وعلى الأخص بين رجال الدين · هذا الشعر اللاتينى من اهم المصادر التى رجعت اليها الميزانج الجرمانية الباكرة ، فكانت مضـــطرة الى الاعتراف بفضل رجال الدين انفسهم ·

يتصل عالم الغزل الذى عبرت عنه الاشعار اللاتينية الوسيطة اتصـــالا مباشرا باقدم اغانى الميزانج الجرمانية · ويبدا بفريدريخ فون هوزين (هاوزن) عصر الميزونج بصفة قاطعة · ومع ان التأثير الفرنسى واضح يستطاع ادراكه، الا ان علينا الا نغفل دور العناصر المسيحية الخالصـــة فى هذا الفن · واغنية « الميزانج » مدينة للروحانيات المسيحية بعمق شجاها ، وخواطرها عن الموت ودموعها · وتكمن وراء عصر الزهد وانكار الذات الذى سبق عصر الفروسية ، اشواق ورغبات عارمة ، وعالم حالم ، يبحث عبثا عن متعة لانفعاله ، الى ان استطاع التنفيس عن خوالجه فى الأغانى الشـــعرية الدينية المتمثلة فى الأغانى « المريمية » · وبلغ هذا الشعر اسمى قمم الارتفاع ، واعمق الاغوار ، ولكنه استنفد نفسه فى عالمه السديمى · وترغم روح التقوى عند بحثها عن شاطىء الحقيقة الى لمس الدنيويات ، التى ســـرعان ما تقضى على طبيعتها التسامية ، كان الفن الجرمانى مازال عاجزا عن الاختيار الحاسم بين هذين العالمين ، الى ان مد له يد العون ، اثناء مأزقه ، فن التروبادور البروفنسالى الخلاق ، وولدت الميزانج كثمرة للتوفيق بين الجانبين المسيحى والدنيوى الغزلى فى الحياة · لم تظهر هذه المشكلة قبل عهد هوزين الا نادرا · ففى ذلك العهد ، كان ينظر الى الله كالمصدر الأوحد لهداية الفرسان فحسب ، ويعامل بكل بساطة على انه شاعر فارس ، اى محط ثقة للشعب وحاميه ، وبعد « هوزين » ، تفرعت الميزانج الى فروع منفصلة مختلفة · فقام جيران هوزين فى ليمبورج : هينريخ فون فلديكر وموريجن بتوضيح معالمها ، كما ارتقى بها راينمار ، حتى جاءت نقطة تحولها على يد فالترفون دير فوجلفايده ·

واثبت جنريخ أن الحان سبعة من الميزانج ليست مترجمة عن أصل فرنسى فحسب كما كان هذا معروفا من قبل ، بل أنها مدينة للتروفير ، وكانت قد عرفت على انها مترجمة من اصل فرنسى · ويتبين من هذه الحقيقة مدى تأثير الفن الفرنسى على الميزانج الجرمانية · ونستطيع ان نلمح فى الألحان الأصـــلية للمينزنجر التى أمكن المحافظة عليها ـ وبخاصة الحان فالتر فون فوجيلفايده ـ الجمع بين الفن البروفنسالى والتقاليد الوطنية فى الغناء التى ترتد الى هريمان وفيبو · ويتشابه النظام الخارجى لفن الفروسية الجرمانى مع نظيره فى الفن الفرنسى ، باستثناء غلبة رجوع العلاقة بين المؤلف الموسيقى والمنستريل الى ضرورة فرضها جهل الفارس بالكتابة والتدوين الموسيقى · اذ كان فولفرام فون اشـــنباخ (١١٧٠ ـ ١٢٢٠) ـ أحد عظماء المنزنجـــر ، أميا ، ومن ثم قام باملاء مؤلفه « بارتسيفال » على أحد الكتاب · وقام ايضا احد رجال الدين بكتابة الأغانى الرائعة التى املاها فون ليختنشتاين (١٢٠٠ ـ ١٢٧٦) · اما الالحان فشـــابهت فى تدوينها الطريقة التى يتبعها فى عصـــرنا مؤلفـو الأغانى

الدارجة ، فكانت تغنى أو تصفر ويستمع اليها أحد الموسيقيين المدربين ، فيقوم بتدوينها موسيقيا • ومن ناحية اخرى ، فعندما يرغب احد الفرسان فى تعلم اى لحن ، كان يطلب تكراره له حتى يستطيع حفظه بالسماع • ومع ان هذا الكلام يصح عن اغلب المينزنجر ، الا ان الكثيرين منهم قد توافر لهم العلم بالأدب والموسيقى •

ظل المينزنجر من جملة نواح ابناء صميمين للعصر الوسيط • فلم يكن فى مقدورهم الابتعاد عن الميول المدرسية (المسكولائية) فى عصرهم • ولو قورنت الأشعار الغنائية الجرمانية بغزليات الشعراء الرومانتكيين ستبدو ثقيلة فظة • ومن جهة اخرى ، فانهم قد اظهروا شعورا اعمق بانفعال الحب ، من اتجاه التروبادور الذى كثيرا ما بدا اكثر فتورا ، كما كان ولع الجرمان بالروحانيات اكثر نزوعا الى التدين فى طابعه من روح التشكك الفطنة عند اقرانهم الفرنسيين • وهكذا لم تكن الروح العامة للمينزانج بعلاقتها الوثيقة بالتصــــرف ، اتجاها مناهضا للمسيحية ـ كما زعم بعض العلماء ـ ولكنها كانت أقرب الى الموقف الذى اتبعه البروتستانت • فاذا نظرنا من هذه الزاوية ، سيزداد فهمنا الطبيعة فنهم •

شعر الناس فى ظل سلطان أسرة هوهنشتاوفن بقدرة على حرية التعبير صراحة عن رايهم فى الكنيسة والبابا ورجال الدين ، وبدأوا يفرقون بين البابوية والمسيحية • هذا الاتجاه وحده هو الذى جعلهم يشعرون بالنقائض الفظيعة للعصر • ودفعت المشاعر السياسية ، تغذيها فكرة الامبريالية ، التى كثيرا ما شطحت تجاه الوهم والخيال ، دفعت المفكرين والمؤرخين والشعراء والفنانين الى المشاركة بكل جوارحهم فى هذا المضمار • وحدث تحد متبادل بين معسكرين : الغايات والاحلام الامبريالية ، والحضارة الروحانية ، بيد أن كلا منهما اكملت الأخرى• فى هذا العالم الغارق فى الحب والأغنية والدين والسياسة ، ظهرت عبقرية شاعرية غنائية ، لا يستطاع مقارنتها بغير « جوته » ، من حيث اهميتها فى الفن الجرمانى • فلقد اجتمعت الأغنية الشعبية ، المينزانج الفنية والشــــعر وروح المجادلة فى الروح الحساسة لفالتروفون دير فوجيلفايد : (١١٧٠ ـ ١٢٣٠) ، الذى عبر بالكلمات عن كل ماشعر به عصره، وتنقل من بلاط لآخر منشدا باللهجة البافارية قصائده التى قام هو نفسه بتلحينها • كان بعيدا عن روح الأديرة ، وعلمها ، وعن الجوليارد وشعره اللاتينى ، وعن فلسفة الجامعات ، وعاش حياة هادئة وادعة فى حضارة طبقته •

عاش فالتر فى العصور الوسطى ، اثناء حقبة غنية بالمثل • واشبعت طبيعته المتعطشة للجمال رغباتها فى مظاهر الأبهة واكتمال الحياة فى قصور الهوهنشتاوفن

ونبلاء تورينجيا والنمسا • كان الشاعر الليريكى الكبير ينتمى الى طبقة النبلاء وان كان المركز الذى لحتله بين المنستريل المتجول والشاعر الموسيقى الفارس قد بدا غير واضح نوعا • ومن ناحية اخرى ، فقد ساعده هذا الموقف على أحداث مزج بين ما هو شعبى ، وارستقراطى فى روحه الفنية ، مما جعل فنه شـــديد الجاذبية • ومع ان فالتر كا نغارقا فى مثل الفروسية ، الا انه لم يظهر الاتجــــاه العالمى الذى تميز به الاشراف الفرنسيون ، والذى بدا واضحا الى ابعد حد عند فولفرام فون اشنباخ وشاعر تريستان : جوتفريد فون شتراسبورج • وفى اقواله المأثورة Sprüche يمكننا أن نتبين كيف انفصلت الروح الدينية للمينزنجر عن منظمة كالبابوية • ولو رجعنا الى اقوال فالتر والـ Sirventes الجرمانى ومواد الدستور السكسونى Sachsenspiegel (١٢٢٠ ـ ١٢٣٠) والكلمات والأراء التى صدرت عن بلاط فردريك الثانى ، لاتضح لنا مدى اتساع الحركة المناهضة للبابا فى ذلك العصر ، ونشاطها • لقد بدا البابا للشعراء الجرمان فى القرن الثالث عشر مخالفا وعدوا لروح المسيح ، وهو نفس الاتجاه الذى اتخذه لوثر فى القرن السادس عشر • ان كل مأخذ وجهه لوثر الى البابا موجود ضمن اقوال فالتر • ولن يستطاع اغفال التطور المنطقى للاحداث الذى ادى الى ظهور فن شوتس وفن باخ ومؤلفاتهما ، لأن نسبة نهوض موسيقى الكنيسة الالمانية الى الاتباع المباشرين للوثر زيف وبطلان واضح •

وكتابات فالتر تكشف عن رؤيته النفاذة للصراع السياسى ومؤامرات بلاط الأمراء، ونفاق رجال الحاشية ومآربهم وكانهم صنم يانوس ذو الوجهين وتطلعاتهم الى الغنائم والمنافع • ولما اقترب من الشيخوخة ، كان عالم الفروسية قد بدأ فى التدهور ، وقدر لفالتر أن يشـــهد سلطان البابوية يزداد فى عهد البابا العظيم اينوشـــنتى الثالث ، وانحدار الامبراطورية الجرمانية ، وجنوح الشــعر الى التكلف ، أو اتجاهه الى موضـــوعات حياة القرية الأقل شـــأنا • وتدهور تأثير البـــلاط ، وبان ذلك فى المســـحة الريفيـــة الفظـــة التى طغت على الشـــعر ، فجلعته قريبا من المشـــاهد الفلاحى فى لوحات « بروجـل » وكافحت أغانى فالتر الأخيرة بحماس من أجل المثل الكبرى لشبابه ، وفى منتصـــف الطريق المؤدى الى التدهور ، لم يخضع الشاعر الكبير لأى وهم ، واكتشف فى مراجعاته الحكيمة للماضى قالبا جديدا من الشعر الغنائى ، ارتفع الى الذرى حتى الى ما هو أسمى من فنه ذاته • وفى أسلوبه الجديد هذا ، بجلاله ووقاره ودع الدنيا (مدام دنيا) Frau Welt ، بعد أن استمتع بخدمتها وأخلص لها ، فقد شعر الآن انه أدرك سرها الحقيقى •

خدعتنى ملاطفاتك

التى كانت ممتلئة بالحلاوة

بزوغ القـــوطية

انقضت قرون على العهد الذى اختار فيه الشعب التحدث بلغة روما ، وخلال هذه القرون ، قامت المستعمرات الرومانية السابقة بخلق كيان خاص بها ، واستمرت تتكلم اللاتينية ، ولن كان هذا يرجع الى كونها لغة دينهم الجديد فحسب • وبدت لهم كنيستهم الرئيسية الجديدة مشابهة فى غرابتها للاتينية الجنود الرومان والموظفين الرسميين • وترتب على امتزاج اللاتينية الدارجة لكتائب الجيش ، باللجهات القريبة القومية لشعوب الركن الجنوبى الغربى لاوروبا ظهور لغات «رومانسية » مختلفة • ومع أن التاثير الفرنسى على انجلترا كان شديدا ، الا ان الأجناس الجرمانية التى كانت اقل خضوعا بوجه عام للسيطرة الرومانية قد استطاعت استحداث لغات خاصة بها • وبمرور القرون ، خرجت الشعوب من الصراع العميق بين تراثها القومى وبين ميراثها الوطنى والمسيحية المشبعة بالمؤثرات الكلاسيكية القديمة بقلوب مشحونة بالبهجة ومشاعر جديدة ، حلت عقدة السنتها • هنا بدأ ذلك العصر الخلاق للأمم الفتية التى بثت الحياة فى لغة التروبادور والمينزنجر وشعراء الملاحم ودانتى • واختفت الروح المأسوية فى الشعر الجرمانى القديم • وظهر جيل فتى سعيد واثق بحاضره ومستقبله ، يشتهى نظرة اكثر تعاطفا مع الحياة • وبعد أن تحررت الألسن ، ازدادت خفة حركة الأصابع ، فاصبحت قادرة على تفتيت الكتل الضخمة الثقيلة فى الفن الرومانسك ، وزيادة ملامحه بروزا ، وبذلك ظهر الفن القوطى الذى انبت الازهار من الحجر ، وارتفعت الى عنان السماء ، مثيرة للدوار ، وكانها منعدمة الوزن •

يقال ان العصر القوطى ذروة العصور الوسطى ، ولكننا اذا درسنا روحه باخلاص ، وتاملنا المعالم الكبرى لحضارته ، فسندرك ان هذا العصر لم يمثل ارتقاء بالمعنى الصحيح على العصر السالف ، مثلما لا يعد العصر الذى جاء فى أعقابه أهون شانا منه • نعم ان العصر القوطى ارتبط بالماضى بعدة خيوط ، ولكنه مع ذلك جاء بجديد • فلقد اتصف بجو تميز به وحده ، حتى وان استمرت اثار نشاطه الروحى والفنى تؤثر على العصور الآتية • ومن العبث القول بأن القديس توما الاكوينى والقديس فرانشيسكو والشاعر دانتى كانوا ذروة

النهاية للعصور الوسطى ، مع اعتبارهم فى نفس الوقت أول أبطال لعصر النهضة أو العصر الحديث · ويتساوى مع هذ البطلان الزعم بان بعض مفكرين وفنانين من هذا العصر ينتمون لعصر آخر ، بسبب مذاهبهم اللاهوتية أو الفلسفية أو الفنية الأكثر تمثيلا له. لقد كان الاتقياء وغير الاتقياء ، ورجال الكنيسة والهراطقة والأباطرة والبابوات والفرسان وأهل السياسة والشعراء والفلاسفة والفنانون مشبعين جميعا بشوق وتطلع واقتناع ، فيه عبير روح نضرة هى روح العصر القوطى ·

كان القرن الحادى عشر المهد الذى نشأت فيه حضارة الغرب ، وبعد اكتمال الفن الرومانسك ، ظهرت الفلسفة المدرسية (السكولائية) والشانسون دى جست والدراما الطقوسية والشعر البروفنسالى : شعر شمال فرنسا وايطاليا واسبانيا · وخلق الاسكندنافيون « بالادات » والانجلو سكسونيون « البيولف » والجرمان « النيبلونج » · وفى الوقت نفسه ، ازدهر الفن والأدب البيزنطى والعربى ، واحدثا تاثيرا ملحوظا على تقدم الفكر فى الغرب ، وأخيرا ، فان هذا أيضا القرن الذى شهد الاتجاه المحدد المعالم للفن البوليفونى الجديد بعد تحديد معالمه ، فيما يعنى نمو الفن الموسيقى الغربى ·

ورث القرن الثانى عشر كل نفائس القرن السالف ، وحقق أكمل ازدهار لنهضة هذا القرن المرموقة فى الفن والأدب · أما القرن التالى فقد تميز بما حدث فيه من اعادة لاحياء الفكر القديم ، فكم تميز القرن الثالث عشر بجبروته فى القدرة على التجريد ، كما يتبين من استعارات « الرومانس » القصص ذات الرمز والحكمة وغيبيات وأساطير الاناء المقدس المحوطة بالأسرار (الجريل) والعروض الفلسفية للقديس بونافينتورا أو خلاصات الفلاسفة الجامعة (السوما) كتلك التى الفها القديس توما الاكوينى ·

كان تقدم الجامعات من بين أهم العوامل التى وجهت الحياة الفكرية فى القرن الثالث عشر ؛ ومع التسليم برجوع بداية الجامعات الى عصور أبكر ، الا أنها لم تتخذ كيانا محدد المعالم قبل بدء القرن الثالث عشر ·

لم يقتصر دور الجامعة فى العصر الوسيط على الحفاظ على المعارف ، ونشرها ، وتقدمها · فلقد قامت بدور هام فى المسائل العامة ، واحتضنت نظاما فكريا ثيوقراطيا حقا (لتعزيز فكرة الحكم الالهى) · ومع الاعتراف بشدة مراس الكليات اللاهوتية ، وسيطرتها على الجامعات ، الا أن كليات الفنون والقانون والطب قد مثلت ما حدث من تقدم خارج عالم الكنيسة · فكانت كلية الفنون هى التالية لكلية اللاهوت بسلطانها الشامل · ويتألف منهجها من الفنون الثلاثة الحرة (النحو والمنطق والبلاغة) ومن الفنون العملية الأربعة : الحساب

والموسيقى والهندسة والفلك · وبعدها كلية الحقوق التى سخط عليها البابا لميلها لدراسة القانون الرومانى ، ثم كلية الطب التى نهضت فى وقت متأخر نوعا ، وان كانت مونبلييه قد زهت بكلية من هذا النوع منذ عهد باكر · أما العلوم التى تدرس فى عصرنا عادة فى احدى الكليات المتخصصة ، فكانت مندمجة فى العلوم الفلسفية ، ومازال هذا النظام متبعا فى الكثير من الكليات الحديثة ·

وترتب على اعادة اكتشاف ارسطو فرض الهيمنة الروحية للفلسفة اليونانية والعلوم البحتة حتى على أسمى سلطان روحانى فى العصر ، وفى النصف الثانى من القرن الثالث عشر ، انتصرت هذه الفلسفة بعد نصف قرن من الأخذ والرد وحررت هذه الخطوة الهامة الفكر الوسيط من المجادلات العقيمة ، وحولته تجاه التأمل العميق لنظام العالم ، كما يدركه العقل ، وحدث اختمار عقلى لن تستطيع قياس درجته لأن محاكم التفتيش التى زاد تهديدها حالت دون تداول الكثير من الأفكار والتجارب المعاصرة ، واشترك المعماريون والنحاتون والمصورون مع الفلاسفة والشعراء والموسيقيين فى تشييد صرح لعبقرية العصر ، وأفضل أثر معروف مازال محاطا بالتقدير فى عصرنا هو الكاتدرائية القوطية ، وان كانت « خلاصات » الفلاسفة « والكوميديا الالهية » والموتيتات البوليفونية الكبرى ، كلها « كاتدرائيات » فى عالمها الخاص بها ، وسوف تتصف صورتنا عن القوطية بلا شك بالنقص لو استبعدنا هذه الآثار الأخرى · اذ كانت هناك موسيقى فى الكنائس والبيوت والجامعات ، كما كانت الفنون والآداب تمارس وتحظى بالتقدير فى شتى الانحاء · والجو نفسه هو الذى أبدع العمارة القوطية والموسيقى البوليفونية · كان كل ما اخرجته الموسيقى الغربية حتى القرن الثانى عشر — من فن رقيق للتروبادور البروفنساليين وتراتيل وقورة للكنيسة وأول تجارب البوليفونية — فى حاجة الى نظام وتركيز منسق · وحقق العصر القوطى ذلك مثلما دخلت فيه الموسيقى مرحلة هامة من وجودها ·

انتهى الآن اشعاع الفنين الجريجوريانى والبروفنسالى فى صورتيهما المتناثرة التى اتخذت شكل انواع قومية مختلفة · وفيما بعد ذلك من تناوب بين الأنواع المختلفة كان النجاح عادة فى الحصول على الزعامة لعدة قرون من نصيب النوع الذى مثل منطقة جغرافية كاملة بغض النظر عن الناحية القومية · فمن نهاية القرن الثانى عشر حتى بداية القرن الخامس عشر ، انتقلت زعامة الموسيقى الى البقعة المحيطة « بجزيرة فرنسا »(*) ile de France فى بكارديا وشمبانيا،

(*) من أقدم مقاطعات فرنسا وهى الاقليم الذى تتوسطه باريس وسميت كذلك ابتداء من القرن الرابع عشر ، لتشابه شكلها — على ما يبدو — مع شكل الجزيرة وسط أنهار السين والمارن والأورك والأسن والاين والواز (المراجع) ·

والتى احدثت تأثيرا ساحقا على موسيقى باقى العالم الغربى ، هذه هى البلد التى « ابتدعت » الموسيقى المتعددة الخطوط اللحنية ، وحددت هذه الخطوة البعيدة الأهمية فى التقدم للموسيقى الاتجاه الذى تتخذه مستقبلا • فمن الآن فصاعدا ستصبح البوليفونية مرادفة لموسيقى الحضارة •

يؤلف تاريخ الموسيقى المتعددة الخطوط اللحنية من القرن التاسع الى القرن الرابع عشر فصلا فريدا فى كل تاريخ الحضارة الغربية أسفر عن ظهور حاجة ملحة الى احداث توافق بين عناصر وقوى غير متجانســـة ، وكثيرا ما يبدو متضـــارية ، وتسخيرها لخدمة عقيدة جامعة • هنا فن جديد بحذافيره يمثل تمثيلا كاملا اتجاه التقدم مستقبلا ، ومع ان أسسه العلمية والعقائدية قد اعتمدت على مصادر قديمة ، الا ان سبل تعبيره ، كانت مســتحدثة ، ولئن كان ما عدا لتجاهها العلمى والعقائدى اتجاهات ومذاهب من الماضـــى • وعلى الرغم من اعتراف البحث الحديث فى تاريخ الفنون والآداب بعظم اهمية الحياة الفكرية وتأثيرها على الفن الوسيط ، واستفادته بنتائج هذه الاتجاهات فى استخلاص قواعد جديدة ونظرات عن الفن والآداب فى تلك العصر ، الا أننا فى مجال الموسيقى ما زلنا على مشارف هذه التفسيرات ، والحق ان اعادة استخلاص صـــوت الموسيقى الوسيطة وفهمها تدور على محور من عقبات كأداء لا يدركها العلماء الدارسون فى هذه الميادين المتقاربة الأخرى •

اصـــل البوليفونية

مازال اصل الموســـيقى الأوروبية المتعددة الأصـــوات غارقا فى بحر من الافتراضات والتكهنات • ويتبين مما نشـــره مختلف الانثروبولوجيين ودارسى الموسيقولوجيا المقارنة ان الشعوب البدائية التى لم تمسها الحضارة تشارك فى العزف والغناء من أصوات لحنية فى سطور لحنية متوازية ، او أصوات فى ســطر لحنى واحد فوق « باص متصل » تؤديه آلة من ذوات القرب • ومن هنا عكست الموسيقولوجيا الحديثة الســـؤال واتجهت الآن الى التســـاؤل عما جعل هذه الممارسات التى ترجع الى أمد بعيد لا تنتقل من الشعوب البدائية الينا فى مراحل متعاقبة متواصلة ، لأنه من الواضح أن « اورجانوم » كوكبك أول قالب معروف للموسيقى ذات الأسطر اللحنية المتعددة • فهو معروف فى القرن العاشر وكانت ممارسته على نطاق واسع ، وينبغى اعتباره فالباموسيقيا متقدما ومقفلا • وبذلك لا يمثل بداية البوليفونية • وانه لمعلومة هامة ان يصـــف والتر أودينجتون(*)

(★) من اعظم اصحاب النظريات فى القرون الوسطى •

الأشكال القديمة للاورجانوم فى الاســـطرين الخمسين من النوع العتيق جدا gnaus antiquissimum كما أن جيرالد كامبرينسس قد تحدث عن البوليفونية فى الغناء وموسيقى الآلات كعلامات دالة على رسوخها فى عصر قديم • والكلتار بريطانيان عاشا فى بلد بعيد عن التأثيرات المسيحية والجريجوريانية المباشـــرة ونعرف ان اقدم امثلة نامية معروفة لنا عن الموسيقى المتعددة الأصوات قد ظهرت أصلا فى بريطانيا •

اعتمدت موسيقى الكنيسة المسيحية فى بدايتها على « المونوفونية » ، اى على سطر موسيقى مفرد ، واسفر ذلك عن ظهور نظرة للموســـيقى لا تعرف غير النغمات المتعاقبة لا المتشابكة • وترتب على الاعتراف بوجود جمال وخصائص تعبيرية فى النغمات المختلفة التى تصدر فى نفس الوقت فتظهر منظمة فى اشكال راسية وكذلك القبة ظهور تصور للموسيقى اختلف اختلافا اساسيا عن كل شيء فى تاريخها السالف • هنا يثار تساؤل عما اذا كانت الموسيقى المونوفونية جاءت كصورة متطورة عن مرحلة سابقة من الموسيقى المونوفونية ، أم أن علينا اعتبار النوعين : المونوفونية والبوليفونية كظاهرتين متجاورتين • واذا اعتمدنا عند تناولنا لموسيقى العصر الوسيط على الأصول الحديثة للبناء الموسيقى ، فسوف نكتشف تعارضا بين الوثائق الملموسة والنظرة التطورية التى يعتز بها انصار مشروع الكتابة التاريخية للنظريات البيولوجية •

يستدل من عدم امكان تفسير موسيقى العصور الوســـطى اعتمادا على احساسنا الموسيقى الحاضر ، ووسائلنا الموسيقية الميسورة لنا حاليا على عدم معرفة القرون الوسطى لنفس مفهوم الموسيقى كما نتصـــورها هذه الايام (اى كشىء متوازن تجتمع فيه عناصر ميلودية وايقاعية وهارمونية) ، بينما تبدو نفس هذه الوسائل قادرة على تحقيق نتائج حسنة عند تطبيقها على الموسيقى التى بدأت فى القرن الســـادس عشـــر ، والتى تبدو شـــيئا متوافقـــا مع الفطرة والطبيعة • ومن الحق ان اى بحث وثيق سوف يقنعنا بأن ما نبحثه هو ظاهرة متعارضة على طول الخط مع تصورنا ، بمعنى أن ما هناك لم يكن توازنا يتحقق بين المكونات المختلفة ، ولكنه شىء يسوده عنصر او آخر ، ومن هنا جاء قبل نهاية القرون الوسطى •

رأينا كيف بدت « الأناشيد الجريجوريانية البسيطة » غريبة فى نظر الجميع عدا البلد الذى نشأت فيه • ففى شـــمال الالب ، ظلت تبدو غريبة رغم طول ممارستها ، فكانت تفرض تارة على الشعب ، وتتبع تارة اخرى من رغبة صادقة فى الالمام بطقوس الكنيسة ، ومرجع هذا العداء العام لم يكن اسبابا لاهوتية أو فلسفية ، بل رد فعل موسيقى فطرى لشعوب الشمال ضد اسلوب غير مألوف

جاءهم من الشرق ، وواجه ابناء ما وراء الالب والشـــمال الغربى ، بسذاجتهم وتشككهم وبعدهم عن أى مؤثرات حضارية اجنبية ، المهمة الكبرى الخاصـــة باستيعاب اسلوب طقوسى جديد معتمدين على اذواقهم الموسيقية الفطرية ، ولكنها مستقلة أصيلة ، فى الحصول على لغة موسيقية تشبع حاجاتهم الجديدة بصورة افضل · ولو اتيح لحضارة هذه الشـــعوب اتباع طريقها الطبيعى ، لكان من المحتمل ان الملامح الوطنية تكشف عن نفسها فى صورة أوضح وهى الملامح التى ندرسها الآن من خلال تناولهم للفن الجريجوريانى ، كما حدث فى الأدب الذى كان اكثر نجاحا فى صموده ضد التاثير والقيود الأجنبية · ولكن القيود التى فرضتها الكنيسة على الموسيقى كانت شديدة الوطاة لمساسها بصميم الشعائر والطقوس ، فلم تقبل الكنيسة سوى الموسيقى المرتبطة بشعائر العبادة وحدها ، ولم تعترف باى موسيقى غيرها · واذا كانت الكنيسة فى ايطاليا ـ حيث كانت الجريجوريانية اكثر قربا من ارواح الناس ـ قد عجزت عن اســـتبعاد تدخـــل العناصر الدنيوية فى موسيقاها ، فانها قد واجهت صراعا أمر فى بلدان الشمال ، التى شعرت بغرابة الشعائر ، وخاصة بغرابة موسيقاها ·

من هذا يتضح كيف شغل اكبر جانب من العصور الوسطى بهذا التضارب الكامن فى الاذواق حول تشكيل المادة الموسيقية القائمة واعادة تشكيلها ، وهى التى نتجت عنها البوليفونية فى تحـــولها الحثيث من فكرة اللحن (الميلودى) كاهم عنصر موسيقى الى تنظيم الايقاع ، وهذه ظاهرة فريدة من النفائس الفذة لحضارة الغرب · وبذور البوليفونية موجودة فى الغرب ، بيد أنها لم تســـتطع العثور على تعبير فنى عنها بسبب الصراع بين مخلفات الماضى فى الموسيقى ·· علينا اذن ارجاع تقدم البوليفونية الى مؤثرات سيكلوجية وعنصرية ظاهرة فى الموسيقى الشعبية لحضارتى الشمال والشمال الغربى · وانتهى الأمر بقيام العلم الموسيقى الوسيط والفلسفة الوسيطة بالتوفيق بين هذه الحضارة الشمالية فى موسيقاها القومية وبين المذاهب الموسيقية للعصر الكلاسيكى القديم وممارسة الفن الجريجوريانى · فلم تكن المعارضة بقادرة على الاســـتمرار فى مواجهة اصرار الكنيسة على المحافظة على موسيقى شعائرها ، ونوعها ·

يلتقى الدارس الحديث بالبوليفونية فى اللحظة التى تحقق فيها هذا التوفيق بصورة جزئية · وليس من الميسور الاهتداء الى ما هو أكثر من الدليل العابر عن أصل البوليفونية ، لأننا نفتقر الى وثائق ، من جراء عدم تدوين هذه الموسيقى· ولقد عجزت الموسيقى الوطنية عن المحافظة على ذاتها ، فى حالتها الأصـــلية ، بالنظر الى شدة تاثير موسيقى الكنيسة · فلم يستطع أولئك الذين كانوا ينشدون الأناشيد الجريجوريانية ـ وعلينا الا ننسى قيام جموع المصلين بهذه المهمة فى

العهود الاولى ـ منع أنفسهم من خلط بعض الالحان التى يعشقونها بالأناشيد التى كانوا يترنمون بها فى الكنيسة ، ان هذا يفســـر أيضا الطابع الجريجوريانى للاغانى الفولكلورية عند الكثير من البلدان ، التى لا يتوافر بينها شىء مشترك · فكثيرا ما تكشف الأغانى الفولكلورية من فنلندية وكندية ومجرية واسكتلندية عن وجود لمحات مميزة فى الحانها ، تجعلها تبدو وكأنها متشابهة · ولولا اختلاف الايقاع وعروض الشعر والصرف والنبرات فى مختلف اللغات لتعذر علينا التفرقة بين اغنية فولكلورية واخرى من تلك البلاد ·

تمسكت الكنيســـة بأناشـــيدها ، ومن ثم تحتم عدم المســـاس بالالحان الجريجوريانية · وفى حالة اباحة وجود أى اسطر لحنية اخرى فى الموسيقى كان لا يسمح بها الا كشىء « اضافى » بالنسبة للالحان القدمة الأصلية · واضطرت الحوافز البوليفونية الأصلية عند شعوب الشمال الى الرضـــوخ على مضض ، وقامت بالتكيف مع الفن الموسيقى الذى فرض عليها ، ومع هذا فقد افلتت موسيقى الآلات المرتجلة للمنستريل من تبعيتها للكنيسة ، وبذا احتفظ الأدباتية والمنستريل والآلاتية بقدر كبير من أصالة طابع موسيقاهم · وتشهد أقدم وثائق موســـيقى الآلات الشعبية بشيوع مبدأ تقسيم الموسيقى الى مقامات كبيرة وصـــغيرة عند هؤلاء الموسيقيين البسطاء · وتعد هذه الحقيقة اســـتثناء فى الفن الموســـيقى للعصر · فلقد اعترض العلم الموسيقى الوسيط على هذه المقامات ، واســـتخف بها ، ووضع فى مقابلها نظريات القدامى · ولم يرضخ الموسيقيون وأصـــحاب النظريات من أهل العلم للسليقة الطبيعية للموسيقيين الا بعد مرور عدة قرون ، أى القرن السادس عشر ، عندما وضعوا قواعد للمارسات الشائعة القديمة قدم حضارة اولئك العلماء ·

اشكال البوليفونية الباكرة ، واساليبها

دفع تقدم الحياة الموسيقية فى ويلز وشمال انجلترا كثيرين من المؤلفين الى الاعتقاد بان هذه البقاع كانت اول من عرف الموسيقى البوليفونية · واعتمدوا فى ذلك بوجه خاص على كتابات جيرالدوس كامبرنسيس (١١٤٧ ـ ١٢٢٥) وبالأخص كتابه Descriptio Cambriae ، حيث ذكر فى معرض حديثه عن موسيقى ويلز ان الاهالى كانوا لا يغنون لحنا واحدا ، كما تفعل الشـــعوب الأخرى ، ولكنهم كانوا يغنون أسطرا لحنية مختلفة ، ولذا كان المرء يستمع فى ويلز الى الحان مختلفة بقدر عدد المغنين الحاضرين · وينبغى تفسير هذه الملاحظة على انها اشارة الى غناء « دورات الكانون » canonic rounds المعروفة بانها من الاشكال القديمة للموسيقى الشعبية ، وفيها يتوالى دخول المغنين بنفس اللحن

ذاته واحدا تلو الآخر بمجرد انتهاء السابق عليه · وان ظهور « السامر كانون »
الشهير بعد بحث جيرالدوس بنصف قرن تقريبا لدليل كاف على صحة هذه
النظرية · وشاعت شمال نهر الهمبر وعلى طول شواطىء يوركشاير طريقة
مماثلة ، ولكنها اقتصرت هنا على سطرين لحنين · واعتقد جيرالدوس بانها لم
تكن مظهرا من مظاهر الفن ، بل نتيجة احدى العادات ، فكانت ممارستها طبيعية
ومألوفة الى حد اشتراك الاطفال بالغناء بنفس الطريقة ، الى درجة أن بدا
الاستماع الى اغنية مفردة يغنيها صوت واحد أمرا غير مألوف · وأشاع
جيرالدوس الاعتقاد برد أصل هذه الممارسة الى الدانيمركيين · وهو افتراض غدا
محتمل التصديق بعد اكتشاف أساليب بوليفونية شعبية قديمة فى ايسلندة · ومن
الجدير بالذكر أن يكون هناك تماثل بين الـ twie söngvar الايسلندية كما
وصفها فون هورنبوستل فى الجزء الثانى من Deutsche Island forschung
مع الـ gymel الأغنية مزدوجة الخط اللحنى من ناحية اسميها وطبيعتها
ولقد اشار الى وجود البوليفونية فى انجلترا حتى اقدم الكتاب · اذ وصف
الهارمونية كل من الأسقف الانجلو سكسونى «الدهيلم» من نهاية القرن السابع ،
ويوهان سكوت اريجنا (القرن التاسع) بانها نغمات متآنية (تحدث فى آن واحد) ·
واخيرا فان أول وثائق موسيقية فعلية لغناء اكثر من خط لحنى واحد قد جاءت
أيضا من انجلترا ·

ان اقدم وثائق الموسيقى المتعددة السطور اللحنية ، وهى الأمثلة الموسيقية
المتضمنة فى نص مبحث Musica Enchiriadis المكتوب فى النصف الثانى من
القرن التاسع ، وتدعى ، الاورجانوم ، (أغنية موسيقية وقورة أو عمل موسيقى
أو diaphonia Cantilena ، الأغنية ذات الصوتين ») · ويتألف الاورجانوم
من لحن طقوسى معين ، تحته سطر لحنى يتبع الأصل نغمةنغمة علىمسافةالرابعة
ثمة تفسير آخر ـ يقبل الاحتمال أيضا ـ ويربط بين الأسم والأرغن ، ويدعم
الفكرة بالقول بان السطر اللحنى الثانى لم يكن يغنى ، ولكنه كان من اختصاص
الأرغن ·

اقـدم مخطوطة « للاورجانا » ، واكثر هذه المخطوطات طرافة هى
Winehester Troper ، وجاءت من انجلترا ، وترجع الى النصف الأول
من القرن الحادى عشر · وتحتوى بالاضافة الى العديد من « السيكونسات »
و « التروبات » واغانى القداس ، على حوالى المائة والخمسين « أورجانا » من
سطرين لحنيين · ولما كانت هذه الأمثلة الباكرة من الموسيقى المتعددة السطور
اللحنية تتألف فى الأغلب من اغانى طقوسية كان يؤديها عادة منشد منفرد
لذا يتحتم افتراض وجود ارتباط وثيق بين الموسيقى المتعددة السطور اللحنية

والتروبة : الفن المعتمد على صوت مفرد · وهكذا يرتد الخيط مرة اخرى الى
اقليم البروفنسال والى اسقفية القديس مارسيال الكبرى فى ليموج بخاصة ··
وتكشف الاورجانا الانجليزية الباكرة عن وجود علامات لا تدع مجالا للشك فى
التأثر بليموج ، كما اعتمدت أيضا النماذج المتأخرة من البوليفونية الانجليزية
على الممارسة الموسيقية لمدرسة نوتردام فى باريس · ان هذه الحقائق تدحض
ادعاء « اختراع » الانجليز للبوليفونية : الرأى الذى أملته عواطف بعض الكتاب·
لقد كان التفاعل الحضارى بين الجزر البريطانية والقارة الأوروبية نشطا
نابضا ، وكان الاقطاعيون النورمانديون يملكون اقطاعيات فى كلا البلدين ، واعتاد
الطلاب الانجليز زيارة باريس ، وشغل انجليز عديدون مراكز هامة فى فرنسا ،
فكان بينهم جملة أساتذة واصحاب وظائف دينية كبرى فى الكنيسة · ويستحيل
استبعاد هؤلاء من التاريخ الفكرى لفرنسا · وكانت التجارب الموسيقية فى أوروبا
مازالت بطيئة مبهمة عندما كانت انجلترا تملك بالفعل موسيقى كنسية بوليفونية
ناهضة تمارس على نطاق واسع ، وبين وولدريدج وهاندشين كيف تعددت جوانب
هذا الفن ومدى ثرائه فى أواخر القرون الوسطى ، ولكن البوليفونية الانجليزية
فى القرون الوسطى قد تأثرت دائما بالفن الفرنسى ، ولم تحدث هى ذاتها اى
تأثير يذكر على الفن الأوروبى قبل القرن الخامس عشر · وكان المركز الأساسى
لفن « الاورجانا » هو وسط فرنسا ، وكل ما يستطاع استدلاله من قيام الموسيقيين
الانجليز بتكييف أنفسهم مع الفن الجديد للبوليفونية هو صحة النظرية القائلة بان
ارتقاء البوليفونية قد جاء نتيجة للصراع بين الفن الجريجوريانى والموسيقى
الوطنية ، لأن الجزر البريطانية كانت اقل تعرضا للتأثير الجريجوريانى من
جاراتها فى القارة الاوروبية ·

نظرا لعدم وجود وثائق موسيقية للتاريخ الباكر لشعوب الشمال ، يتحتم
الاعتماد على التخمين والاستنتاج فى معرفتنا للامثلة الاقدم من الحضارة
الموسيقية التى اختص بها شمال أوروبا وحده ، والاورجانا التى طالما تعرضت
للسخرية ، فلم « يخلق » هوكبالد الاورجانوم بالتأملات النظرية ، والأصح هو
قيامه بصياغة احدى الممارسات العريقة فى نظام منهجى ، وهو اجراء له ما يماثله
فى الفنون الأخرى · وفى هذا المجال تصارع ولع الشمال بالحركة مع التعلق
الكلاسيكى بالبراح ، واشتدت حيوية هذا الصراع فى فرنسا ، حيث التقى عالما
الحضارة ، وعندما أسفرت المصالحة بين الشمال والكلاسيكية عن ظهور الطراز
القوطى آخر الأمر ، وهو أسلوب تأثر فى أغلبه بتصور أهل الشمال ، بزغ أيضا
أسلوب مماثل فى الموسيقى يصح تسميته بالقوطى الباكر ، لأنه عكس نفس
الخصائص التى عكستها المبدعات الأخرى للالمعية الانسانية · وعلى هذا لم يبق
غير الربط بين هذه البولفيونية الشعبية والموسيقى الطقوسية كى يتحقق التحول
الى شكل من أشكال الفن ، وحدث هذا الربط فى « التروبة » ·

التعريف المعتاد للأورجانوم هين بسيط ، ففيه اللحن الأصلى أو المتاح « الكانتوس فيرموس » (الأغنية ، أو اللحن الثابت) وهو فى العادة لحن من الأغنية البسيطة يصاحبه لحن آخر ، يوازى اللحن الثابت على مسافة « الرابعة » ، — أو تبعا لما ذكره جويدو — على مسافة الخامسة أيضا . على أن هذا التعريف لا يعد وافيا ، كما أنه لا يبين الأهمية الكبرى لما يحدث . فمنذ اضافة لحن ثان للأغنية المعتادة ، يتقيد انطلاق هذه الأغنية ، وتكتسب النغمات المفردة العديمة الأهمية بذلك مكانة خاصة فى أى لحن ذى طابع شرقى — حيث لا تزيد عن جزء لا يكاد يذكر فى « جريان اللحن » — فعندما تعزل هذه النغمات المفردة عن النغمات المتعاقبة التى يتألف منها اللحن ، فانها « تتحول الى طاقة راسية » ، اذ تغدو جزءا من مركب النغم الذى أحدثه رنين نغمين فى نفس الوقت . ويتخذ مركب النغم الصدارة ، ويزيح المظهر الميلودى للموسيقى الى الوراء ، أى ينتزع من « الكانتوس فيرموس » طابعه الميلودى البحت — وهو الخاصة التى سادت طيلة القرون الوسطى — ويتحول الى ما يدل عليه اسمه بالضبط : « أغنية صارمة أو ثابتة » ، وهكذا تحولت هذه الالحان الجريجوريانية — التى عملت كانتوس فيرموس ، وبدت فى نظر عصر شارلمان وآله روحانية بحتة ، وتعبيرا علويا من الفن ، تحولت الى أساس شيدت فوقه عبقرية شمال غرب أوروبا عالما موسيقيا جديدا يمثل حضارة الغرب مثلما كان اللحن المفرد ممثلا للشرق .

ومع هذا فلم يكن من المستطاع استبعاد العنصر اللحنى بنغماته الأفقية من الممارسة البوليفونية الناهضة ، لأن عراقته تمتد الى عدة قرون . وبعد أن تصارعت معه العقلية الغربية ، واخضعته لذوقها اتجهت الى اكتشاف امكاناته فى نطاق اطار الفن الموسيقى الجديد . هنا نلاحظ حدوث تحول ملحوظ فى الفكر الموسيقى . فبالرغم من اعتماده على « الكانتوس فيرموس » الذى احتفظ بطابعه الثابت ، فقد ازداد اتجاه سطر « الاورجانوم » الى اتخاذ مظهر ميلودى مستقل وبذلك دخلت البوليفونية مرحلة جديدة من تقدمها ، كان لها نتائج بعيدة الأثر . وافسح التقدم المطرد الذى تتعاقب فيه النغمات المفردة — والذى أسفر عن ظهور حركة مماثلة : نوتة موسيقية فى سطر الكانتوس فيرموس مقابل نوتة موسيقية فى السطر الآخر الذى يعرف بالسطر اللحنى المنظم — افسح المجال أمام علاقة متحركة أكثر تنوعا بين السطرين اللحنيين . والخطوة الهامة الأخرى هى نقل اللحن الثابت من الموضع الأعلى الى الموضع الأسفل فازداد اتجاه هذا ، أى الكانتوس فيرموس نحو الاستطالة ، بينما اتجه السطر الأعلى الى غزل نغمات متحركة فوق السطر المستطيل . وفى « أورجانات » أواخر القرن الحادى عشر ، تحقق التباين بين السطر الأعلى الفياض بالحيوية والكانتوس فيرموس البطىء

الحركة ، فى أسمى صورة منطقية . وحوالى سنة ١١٠٠ ، وضع جون كوتون القاعدة الآتية : « اذا اتجه السطر الأساسى للصعود ، يتحتم اتجاه السطر اللحنى المصاحب الى الهبوط ، والعكس بالعكس » . لأول مرة ، بينت هذه الجملة باشارتها الى الحركة العكسية الاضطرارية أهم مبدأ فى البناء الموسيقى . وهو قيادة الصوتين أو كتابة الموسيقى فى أسطر لحنية متعارضة . ومنذ ذلك الحين أصبح الأورجانوم ذو السطرين اللحنين بعد تقدمه يدعى باسم الديسكانتوس أو « الديشان » بمعنى اللحن المعاكس أو المعارض . وذكرت قوانينه فى بحث يسمى Discantus Vulgaris Postio نشر فى الجزء الأول من مجموعة كوسماكر . وحدد مؤلف هذا البحث — الذى كتب حوالى منتصف القرن الثانى عشر — قواعد تأليف السطر اللحنى المستقل الذى اتخذ اسم « الديسكانتس » وأردف قائلا : « احفظ هذه القواعد عن ظهر قلب ، وطبقها ، حتى تتسنى لك الاحاطة بكل فن (الديسكانتس) » .

معنى هذا بالطبع استمرار اعتماد البوليفونية على الارتجال ، ولكنه ارتجال يتبع قواعد منطقية . ففى هذه المؤلفات ذات السطرين اللحنيين ، نرى لحنين مرتبطين بعضهما ببعض برباط وثيق محكم ، فهما يسيران فى حركة متوازية ، ويقطع كل منهما الآخر ، ثم يتابعان مرة أخرى حركتيهما فى اتجاه مائل . ويصبح نفس الوصف عن الحليات الخيطية المعاصرة مثل نسيج العنكبوت . ولكن الغريب هو اننا رغم رضانا واعجابنا بالتلاعب الخيالى فى الاشكال المترتبة على التواء الخطوط فى الحليات القوطية ، فاننا قد اعتدنا وصف الظواهر الموسيقية المناظرة بأنها محاولات فجة فى التأليف الموسيقى ، وكان نفس الحافز الخلاق الذى تحمس له مبدع الحليات التى ترى فى فن العمارة القوطية هو الذى حث على تطوير السطور الموسيقية فى نطاق الاطار المحدد لحيز النغم ، وعلى تقاطعهما وخلودها الى السكينة فى القفلة عند آخر مراحلها . اذ تمثل هاتان الحالتان الذوق الموسيقى المستطاع الأوحد للعصر ، ومن غير المناسب اتهام مؤلف البوليفونية القوطية بالافتقار الى أى احساس بالرخامة ، أو شفافية النغم ، لأن هذه المعايير لم تكن معروفة ضمن جماليات العصر .

كان دير سان مارسيال العظيم فى ليموج أهم مركز لتأليف الاورجانوم .. ولا غرابة فى ذلك ، اذا ذكرنا أنه كان أهم مراكز الحضارة فى عصره . وانتشرت هذه المرحلة من الفن البوليفونى ، لا فى انجلترا وحدها ، بل وفى اسبانيا أيضا كما يتبين من الاورجانات العشرين من المخطوط الأوحد Codex calixtinus التى كتبت للكنيسة Santiago de Composetela وهو من أشهر الأماكن التى يهرع الحجاج اليها فى غرب أوروبا المسيحية .

فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر ، تغير الأسلوب تغيرا واضحا فى كل فروع الفن • فحلت « الرومانس » أو القصة الشعرية بابياتها المزدوجة وقوافيها، محل الشعر الاستروفى ، واستحدثت بذلك شكلا جديدا • بزغ الشعر الجديد ـ كالفن القوطى المعاصر ـ من فرنسا عن القاطعة البريطانية الخاضعة لحكم الفرنسيين ، وتشمم هذا الأدب بعشق رواية الحواديت • ففيه تنطلق حركة دائمة من الأحداث المتوالية ، مسرعة بالغة ، وزاد السرد طلاقة وخفة ، وبدت الاحداث وكأنها تحرص على اتباع خط مستقيم صاعد• فهى تسير فى خطوط متوازية لفترة ما ، ثم تفترق ، ثم تتقاطع ، وكأن كل هذا حدث بمحض الصدفة • وتتوالى احداث الرواية فى تعاقب سريع ، وكأنها صور متتابع من لقة فيلم سينمائى •• وتحول الأسلوب الملحوظ فى الاتجاه الفنى من الرومانسك الى القوطى ، وفى التغير من القوالب الثقيلة الضخمة الى قوالب الأدب التى تتفاعل فيها القوى فى حركة نابضة بالحياة • كل ذلك التحول ظاهر بوضوح فى هذا الأدب وقد تغير فى نهاية العصر القوطى الى « الفرتيتوزية » العابثة الأقرب الى القبح مثلما حدث فى الفنون الأخرى • واختلاف النظرة واضح أيضا فى أسلوب العرض فبخلاف الشعر الملحمى القديم الذى كان يميل الى عرض لأجزاء كبيرة من الرواية فى مشاهد « بطولية » قائمة بذاتها ، تنتقل « الرومانس » القوطية من واقعة لأخرى • فلا وجود للوحات الشاعرية الرمزية الكبرى للشعراء الكلاسيكيين •• وما يصادفنا هو أوصاف واقعية للأحداث فى تعاقب صاعد • ويتغير المكان بلا انقطاع بدلا من وحدته • ومن السمات القوطية المميزة تكرار الاستهلال • ويضاف الى كل ذلك شدة الاهتمام بأدق التفاصيل •فحيثما اتجهنا بأبصارنا سنرى ميلا الى الحركة النابضة بالحياة ، لأن المبدأ الموحد للعمارة القوطية هو بلوغ أكبر قدر من التحليق فى حركة العمارة • وتلعب الصورة الساكنة للفضاء دورا ثانويا• والمبدأ ذاته واضح فى الموسيقى القوطية وتعبر عنه الحركة الايقاعية لسطورها اللحنية المستقلة •

فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر ، توقف تأليف « الاورجانا » • ولاحظ جاكوبوس من لييج فى سفره الهام : «نظرات موسيقية» Speculum Musicae اقتصار المحدثين فى نهاية القرن الثالث عشر «على الموتيت والكانتيلينا» • ويتوافق ظهور « الموتيت » مع تحرر الكنائس الكاتدرائية من قواعدها الديرية واتبعتها الموسيقى ، وبذلك ارتبطت البوليفونية فى تقدمها بما يدعى « بالكنيسة الدنيوية » •

يتبين ازدياد استقلال الأصوات المتعددة فى السطور اللحنية المختلفة من غلبة امتداد اقسام الاورجانا Clausulae مما أدى الى استعمال نص جديد يختلف

فى السطر العلوى • هنا أعيد احياء القاعدة القديمة « للتروب » • فبينما يمهد للسطر الخامس « بالتنور » بكلمات الطقوس الـ mot وتقوم الموسيقى بدون الكانتوس فيرموس ، تكرر السطور الكونترابنطية هذه النغمات فى صيغ أخرى • وسرعان ما برز دور سطور التروب المصاحبة ، وبذلك فرضت احداث تغيير فى « الكانتوس فيرموس » الجريجوريانى • ثمة صعوبات تحيط باشتقاق الموتيت وتعريفه • فى البداية كان اسمه motetus يدل على السطر الكونترابنطى الذى يعلو السطر السفلى أو يسير فى حركة مضادة له ، متابعا للكلمات (و tenor من الفعل اللاتينى teneo بمعنى يستمر) وسمى السطر الثالث بالـ triplum ومنه اشتق مصطلحنا الحديث treble (فى الانجليزية والامريكية) بمعنى السطر اللحنى الأعلى ، وفيما بعد أصبح الاسم ينطبق على المؤلف بأكمله ، والموتيت من أصل طقوسى ـ كالسكونسة ـ أثر منذ عهد باكر بالمثل على تقدم الفن الموسيقى ، ولكن الموتيت ما لبث ان شق طريقه الى عالم الفن الدنيوى • وهناك ارتبط بفن التروبادور ، واشترك فى الالحان الشعبية فى تكوينها البوليفونى ، واسفر ذلك عن ظهور فن دنيوى بوليفونى معبر ، فذ فى فيض حيويته •

واستحدثت المدرسة الموسيقية للكنيسة القوطية الباكرة فى شمال فرنسا أول تنظيم للبوليفونية الكونترابنطية ، وتركزت حول كاتدرائية العذراء مريم Beatae Mariae Virginis (نوتردام فيما بعد) فى باريس • وعاصر ازدهار هذه المدرسة انشاء الكاتدرائيات الجديدة • ووصف انجليزى مجهول طبيعة الفن البوليفونى ، وطريقة ممارسته فى بحث ذى قيمة كبرى ويبدو أن هذا الانجليزى درس فى باريس ، فى نهاية القرن الثالث عشر • وسماه أول ناشر حديث له باسم انونيموس (المجهول الرابع) ، ونحن مدينون بالفضل لما كتبه هذا العالم بما نعرفه عن ماهية زعماء مدرسة نوتردام • والسيد المعلم (ماجيستر) ليونينوس (ليونان) ـ وفقا لما ذكره الراوى الانجليزى ـ هو أول هؤلاء الزعماء ، وألف هذا الموسيقى القديم الذى نشط فى القرن الثانى عشر مجموعات كاملة من الاورجانا فى عمل يدعى Magnus Liber Organ ووصف « انونيموس » الرابع المؤلف الموسيقى فى الكاتدرائية ورئيس الكورس « بأعظم مؤلف للاورجانات » optimus organista • وكثيرا ما تساء ترجمة هذا المصطلح ، فيقال انه يعنى « عازف الارغن العظيم » • والزعيم الثانى للمدرسة المعلم « ماجستير » « بيروتينوس ماجنوس » ولمع فى عشرات السنين الأولى من القرن الثالث عشر • ويعد كما تدل أوصافه من الشخصيات الكبرى فى تاريخ الموسيقى ، وتوصف مؤلفاته بأنها « كاتدرائيات » موسيقية فى العصر القوطى • وتحول الاتجاه من البوليفونية المرتجلة للاورجانا الباكرة الى فن بوليفونى منتظم الايقاع • لهذا

السبب اقدم بيروتينوس السيد الجديد المسمى اعظم مؤلف للديسكانتوس optimus discantus ، على مراجعة عمل ليونينوس اعظم مؤلف للاورجانات وتفوق وجاوز بيروتينوس على الاورجانوم المزدوج بسطريه اللحنيين واضاف الى مؤلفاته سطرا لحنيا ثالثا ثم رابعا · بلغ فنه القمة فى الانجاز الشامخ « للاورجانا » ذات السطور الأربعة organa quadrupla الذى يكشف عن اكتمال فى حرفية الموسيقى ومنطق البناء ، لا يصادف الا عند الجهابذة ·

استخدم مصطلح « أورجانوم » حينا من الزمن للدلالة على كل الموسيقى البوليفونية ، ولكن حوالى عهد بيروتينوس ، تحدد معناه فاصبح مقصورا على الاعمال الطقوسية ، بينما اكتسب كل من « الكانداكتوس » و « الموتيت » مكانة مستقلة ذات خصائص اسلوبية مميزة · يعتمد الكونداكتوس ـ وهو مؤلف له نص شعرى ولحن اساسى لايلزم سبق وجوده، فغالبا مايقوم الموسيقى بابتكاره ـ على نفس النص فى كل السطور ، وتنطق المقاطع فى نفس الوقت كما فى الاورجانات ويتميز الكونداكتوس بهذه الخاصة على الموتيت الذى يعتمد على نصوص مختلفة فى كل سطر لحنى من السطور الأخرى ، وتحولت هذه الظاهرة بالضرورة الى تطريز للحن معلوم من الكلمات والموسيقى بمجموعتين أو اكثر من كلمات موسيقى اخرى · وحجب ظهور الموتيت الاعجاب بالكوندكتوس · فلقد نظر الى الجمع بين نصوص وموسيقى متعددة فى الاسطر اللحنية على انه خطوة متقدمة على الكونداكتوس ، والاورجانات الطقوسية ، لأنها تعرض ممكنات جديدة لأداء التعابير الموسيقية · وبعد ان تزودت الالحان بنصوص خاصة بها ، اصبحت اكثر استقلالا · وسرعان ما تحرر الموتيت من ضيق قيود الوظيفة الطقوسية ، وشارك فى شتى اوجه النشاط الموسيقى ·

استمر الموتيت فى تقدمه ، واتجه ثلاثة اتجاهات رئيسية ، فاستمرت ممارسة القوالب القديمة من الموتيت اللاتينى ذى السطرين او الثلاثة السطور اللحنية ، ثم حدثت ظاهرة هامة لموسيقى الكنيسة فى القرن الثالث عشر : ازدياد الابتعاد عن روح الفن الجريجوريانى ، وبدا هذا الأثر ملحوظا فى الفن البوليفونى ، فاصبحت الأغانى البسيطة اقرب الى رموز للماضى · ورغم استمرار تقديرها ، الا انها لم تعد تتمتع بالحياة · واتجه الموتيت الى استيعاب العناصر الدنيوية ، فراينا ظهور نصوص فرنسية فى قوالب كانت فيما قبل وقفا على اللاتينية · ولا يختلف هذا النوع الثانى ـ اى ما يدعى بالموتيت الفرنسى ـ ، عن الموتيت اللاتينى من ناحية القالب الموسيقى · وتحول هذا النوع فى النهاية الى قالب من سطرين لحنيين فيه لحن بسيط فى السطر العلوى ، ويصحبه تنور طقوسى فقد اهميته تماما ، ودوره كلحن طقوسى ، ولم يعد يغنى ولكنه يعزف على آلة · واستمر

اصله واضحا فى شذرات الطقوس القديمة التى تصحبه · ويعتمد النوع الثالث من الموتيت القديم على اضافة سطرين كنترابنطيين الى التنور ، وبذلك اتسع البناء ، واصبح ذا ثلاثة سطور لحنية ، ويعمل التنور المنحدر من مقطوعة طقوسية كاساس للكل ، أما السطران الآخران فيتصلان بعضهما ببعض الى حد ما ، وما لبث أن أصبح هذا النوع ذو السطور الثلاثة اهم نوع فى الفن الموسيقى ·

يصح اعتبار موسيقى الموتيت الفرنسى ـ كما لاحظنا من قبل ـ تقليدا للموتيت اللاتينى ، بالرغم من اختلاف مضمون النص اختلافا ملحوظا · فبينما اعتمدت اغلب نصوص الموتيت اللاتينى على اشعار دينية اشبه بالتراتيل او المناجاة كانت النصوص الفرنسية دنيوية محضة ، من الاغانى الراقصة ـ عادة ـ أو الاغانى الغرامية ، وما أشبه · وتكشف غلبة استعمال الترجيعات عن توثق الصلة بين الموتيت والأغانى الشاعرية الدنيوية المنفردة · وقد تظهر المحاكاة الفرنسية للموتيت اللاتينى على عدة أوجه ، ولم يقلد الموتيت اللاتينى الا فى بعض أمثلة · اما فى الأمثلة الأخرى ، فكانت الالحان المعتمدة على نص فرنسى تقدم فوق «تنور» من الموتيت اللاتينى · وأخيرا فقد يترجم اىموتيت لاتينى بحذافيره الى الفرنسية، ويبقى اللحن وحده بلا تغيير · وازداد الموتيت اللاتينى ثراء ايضا نتيجة لهذا التفاعل · فكثيرا ما كانت الموتيتات الفرنسية تترجم الى اللاتينية ·

تطلب ما صادفته السطور اللحنية من نمو واستقلال نظاما جديدا للتدوين · فلم يعد نظام « النومس » المعتمد على السماع والذاكرة قادرا على تقديم تعقيدات هذه الموسيقى · وجاء فى أعقاب التحديد الدقيق للطبقة الصوتية نظام يسمح بقياس ديمومة النغمات ، وبذلك ظهرت « الموسيقى القابلة للقياس » musica mensurata واختيرت علامات بسيطة يسهل تذكرها من المادة الموجودة ، وتحددت النسبة بين النغمة القصيرة والطويلة ، وظهر أيضا نظام جديد من الاتصال الايقاعى وتنظيم الايقاع يعتقد انه قد انتقل الى الموسيقى بعد تأثرها بايقاع الشعر الفرنسى، ودقته الرياضية · وهكذا تم الآن التحريك الميلودى melodic motion للاغنية الجريجوريانية البسيطة، بطريقة عقلانية، فيما يدعى بالمقامات الايقاعية ، وعددها ستة ، وزودت الانماط الايقاعية بتكويناتها المختلفة من الديمومات القصيرة والطويلة · وتقيدت المبادىء الايقاعية السائدة باتباع الايقاع الثلاثى · فلقد حاولت الروح المدرسية (السكولائية) قمع الجانب الحسى الذى اعتقد انه من مستلزمات الايقاع الثنائى ، بان اكدت اكتمال القسمة الثلاثية التى ترمز الى الثالوث المقدس · ومن هنا جاء وصف الزمن الثلاثى بالزمن المثالى الكامل tempus perfectnum ، وبلغ تنظيم « الموسيقى القابلة للقياس » اكتمالا ملحوظا فى نهاية القرن الثانى عشر ، وشاع بعد أن نجح الفن القوطى فى الانتقال من فرنسا الى البلدان الأخرى ·

احدث تطبيق الأسلوب الايقاعى الجديد على الالحان المستقلة انواعا مختلفة من المؤثرات ، ففى حالة اختلاف المقام (modus) فى كل سطر لحنى ، يترتب على ذلك تفاعل انماط ايقاعية مستقلة ذات فاعلية ايقاعية ديناميه لا يصدقها عقل ، لم تعرفها الموسيقى لا من قبل ولا من بعد ، واشتدت قوة هذه الحركة الايقاعية ـ وبخاصة بعد المعلم بروتينوس ـ فاشتدت وطانها على سطر التنور ، الذى كان حتى الآن « خاملا ساكنا » بما فيه من كانتوس فيرموس جريجوريانى · ومع هذا ، وهذه علامة مميزة ، فقد استطاع سطر التنور التقليدى الأصلى الاحتفاظ بطبيعته الروحية الأثيرية ، وان يثبت وجوده وسط انطلاق الخيال الذى يسود السطور الأخرى ،وهناك موتيتات كالنص الموحود ضمن المخطوطة الشهيرة المحفوظة فى مكتبة كلية طب مونبلييه بفرنسا يتبين (فى صورتها الحديثة المقسمة الى مازورات) ، اربعة مقاطع للخانة الواحدة فى السطر العلوى ، وثلاثة مقاطع للمازورة فى السطر الاوسط contra tenor ومقطعان للمازورة فى سطر القرار (التنور) · وزاد من هذا التعقيد وجود اختلاف كامل بين النصوص الثلاثة · فهى تعتمد على بحور متفاوتة الطول، وبناء استروفى مختلف · فى هذه الحالة يستحيل الزعم بان القالب بدائى وصنعته الموسيقية بدائية أيضا · فهو بناء بوليفونى عقلانى من اعلى درجة ·

لم يكن ما ترتب على استعمال نصوص مستقلة للسطور المختلفة مجرد زيادة فى شدة الايقاع فحسب ، ولكنه اسفر فى بعض الاحيان ايضاً عن ظهور مواقف درامية فريدة ، تعبر فيها السطور المختلفة عن عواطف مختلفة ، واصول مختلفة ونكر فردريخ لودفيج مثلا خصصت فيه احد السطور للقس الورع وكيف « تبرق اعمال القسس الاتقياء كالنجوم فى قبة السماء الزرقاء » ·

Ve lut stelle fundamenti fulgent facta praelatorum

ويعارض هذا السطر اللحنى الذى يتبع مقاما ايقاعياً وادعا السطر العلوى triplum الذى يهدر فى ايقاعه النابض فى المقام السادس ، فى وجه القسس المنافقين الاشرار العربدين الداعرين الذين يسيئون للكنيسة ypocrite pseudo pontifices ecclesiediri بينما يستند الموتيت كله على اللحن الرحيب لسطر التنور et gaudebit carnificess الهللويا التى تغنى فى ايام السبت الواقعة بين « الصعود » وعيد العنصرة ، على كلمات وداع السيد للمسيح (يوحنا ١٤ ـ ١٦ ـ ١٨) non vos vetiquam orphanos والتى تشير الى معجزة « العنصرة » · ويشهد الجمع بين افكار ذات معنى رمزى فنى فى رمز شامل بالنظرة المثالية للقرون الوسطى وهى المنعكسة فى الموسيقى والفنون الأخرى على السواء · وفى عهد تال ، بشر بعصر فنى جديد ، ادى تعدد النصوص الى زيادة استقلالها وكذلك الى هيمنة النص الخاص بالسطر اللحنى المتخذ الصدارة ·

منذ عهد قريب فقط ، اتبع حتى الموسيقيون من اهل العلم عند كلامهم عن « الموتيت القوطى » نفس المصطلحات التى يستعملها مؤرخو الفنون التشكيلية فى القرن التاسع عشر عند تحدثهم عن النحت الرومانسك او الصور « البدائية » لاوائل الأساطين الفلمنكيين · وفضلا عن ذلك ، فلم ير المؤرخون المحدثون فى الموسيقى القوطية شيئا غير الفوضى ، باعتبارها قد عجزت عن التوفيق بين الخليط العجيب من الدنيوى والدينى · على ان الموتيت الذى بدا فى نظر ابناء العصر الحديث مستغلقا وبربريا قد صور أكثر من اية ظاهرة فنية أخرى مزاج عصره وايديولوجيته · فالموتيت اقدر من اسفار « خلاصات » الفلاسفة على التعبير فى آن واحد عن النص الأصلى ، وحواشيه · ويرجع خطأ نظرة ابناء القرن التاسع عشر الى الموسيقى القوطية ـ وكذلك الى الصور الفلمنكية ـ الى محاولة تطبيق جماليات القرن التاسع عشر على فن خضع لنظرة بعيدة الاختلاف · فهو يحاول اتباع نفس الطريقة فى تأمل مشاهد التصوير المتراصة او المتراكمة ، وفى الاستماع الى الموسيقى : أى يتصورها كوحدة فضائية · ولكن القوطية قد اتبعت نظرة مختلفة الى الفضاء ، وسبل تعبير مختلفة ، وفضلت فى تذوقها الحركة على السكون ·

ابتدع الفن الرومانسك بناء عقد السقف المقوس المتجانس ، أما السقف القوطى فيتألف من منشآت مفصلية ، يتحقق التوازن فيها بتاثير الضغوط المتبادلة للقوى ، ويسود منطق النظام الانشائى المحبوك حتى فى الحالات التى لا تظهر فيها روابط عضوية تربط بين اجزاء البناء · وصف روبرت دى لاستيير مكان الكورس بكنيسة سان انطوان فى روان فقال ان دعائم عقوده سنادات مرتكزة على طرف الحائط ، وتعمل كدعامة للعقود وكفاصل بين المصليات الجانبية معا · ولولا تفاعل القوى ، وحدوث شد وجذب فى نفس الوقت ، لانهار الصحن الاوسط · ان مثل هذه الجسارة فى البناء ما كان من المستطاع تخيلها فى العصر الرومانسك الذى كان يتعامل مع كتل ساكنة ثابتة · فالعمارة القوطية ليست ساكنة فى طبيعتها ، أو مجرد كتلة مرتاحة ، أنها تعبير عن التفاعل الحسى المتحرك للقوى ، وطاقة فعالة تمسك البناء باسره ، ولما كانت مكونات البناء كلها تشارك فى هذه الحركة لذا فقدت الجدران أيضا تجانس كتلتها التى اتصفت به فى العصر الرومانسك ، واشتركت فى الاتجاه العام للعمارة القوطية التى تهدف الى التغلب على الوزن لتفسح وتحلق وكانها قادرة على بلوغ أعنة السماء ·

(★) والموسيقى حركة (ذبذبات) فى الفضاء .

كان تحول « الاورجانوم » الشامخ المتجانس الى « الموتيت » القوطى بنسيجه الحافل بالايقاع والميلوديا ، مشابها من كل ناحية للتغيرات الأسلوبية التى حدثت فى الفنون الجميلة والأدب . ويتطلب ذلك من المستمع عند اصغائه الى الموسيقى اتباع نظرة جديدة وتصور جديد ، لأن الموتيت القوطى لم يخلق أى رابطة تدعو وثيقة بين المستمع والمغنى . فبدلا من ان يركز المستمع انتباهه على غناء مجموعة من المغنين ، عليه ان يتتبع سطور مستقلة تقدم ثلاث حالات متباينة : يتميز بانشاد الكانتوس فيرموس الوقور . ويتداول السطران الآخران الفقرات السريعة الحركة او الفقرات الحزينة الابطأ حركة ، ويتحتم على المستمع - وينطبق هذا ايضا على الموسيقى الحديث - الاختيار ، اى اختيار سطر يتتبعه ، حتى يستمع فى النسيج البوليفونى . ولو تمنى له متابعة الالحان المختلفة على هذا النحو لكان ثوابه الاستماع الى تفانين من البراعة الموسيقية ، لم يعرفها على الاطلاق اى عصر آخر من العصور ذات النظرة الهارمونية التقليدية .

مذاهب الموسيقى ونظرتها فى العصر الوسيط

ترتب على اعتراف موسيقى الكنيسة بالبوليفونية ، ظهور جدل نظرى حول مبادئها وطرق ممارستها - وهذا امر متوقع - وهذه الأبحاث بعيدة كل البعد عن الاتصاف بالغموض فى تأملاتها ، كما جنح المؤرخون الى الاعتقاد . اذ تمثل الابحاث الاولى اعترافا بطريقة فى الممارسة الموسيقية أصبحت راسخة . ولما كان أصحاب النظريات قد شبوا على الايمان بنظريات « بوئيوس » لذا حاولوا البحث عن عامل مشترك يوفق بين البوليفونية والعلم الموسيقى الكلاسيكى اليونانى ، والمحاولة عقيمة ، وبخاصة اذا تذاكرنا جهل القدامى الكامل بالبوليفونية . ويمثل هذا الاتجاه نهضة شارلمان أفضل تمثيل فى محاولتها الرجوع الى دعائم من العصر الكلاسيكى . وتركزت مهمة « ثقات » القرنين الحادى عشـر والثانى عشـر (الماجيستري) على تعزيز مختلف مذاهب وقواعد علم الموسيقى ، وشرحها . اما غاية اليافعين ابناء القرن الثالث عشر فكانت تقنين قواعد الموسيقى « القابلة للقياس » ، وتنظيمها . ومع هذا فانهم لم يغفلوا الجانب الفلسفى من علمهم ، وواصلوا بشغف تأملاتهم وتخميناتهم لطبيعة الموسيقى ، وموضعها بين الفنون والعلوم . ولقد كشفت اغلب أبحاث القرون الوسطى الموسيقية تشابها فى الموضوع يستطاع رده الى المصادر التى اشتركت فى التأثر بها - بوئيوس وكاسيودورس وايزادور الاشبيلى - وابتداء من القرن الثالث عشر ظهرت بصمة واضحة فى مادة الفكر لم يعترف باهميتها الا حديثا وانبعث هذا التأثير الجـديد من الفكر العربى الذى عرف ، وصادف تقديرا فى أوروبا منذ انشأ رئيس الأساقفة ريمون الطليطلى كلية للمترجمين فى القرن الثانى عشر .

أهم شخصية فى علم الموسيقى عند العرب هو الفيلسوف الفارابى (مات ٩٥٠) الذى ألف سـفرا موسوعيا متأثرا بأرسطو الى حد كبير . والفارابى من أوائل المفكرين الاسلاميين الذين اتخذوا منهجا فلسفيا يوفق بين ارسطو والاسلام . ويرجع الى دومنيقوس جوندساليوس (١١٥٠) فضل نشر آرائه على نطـاق واسـع . قسـم الفارابى الموسـيقى الى موسيقى نظرية musica speculativa وموسيقى عملية musica activa وترد هذه القسمة الى العصر الكلاسيكى ، ولكنها ظهرت لأول مرة فى المؤلفات اللاتينية كنتيجة لعمله . تأمل الفارابى بعد ذلك هذا العالم الموسيقى من وجهة نظر الموسيقى أو فنى الذى قد يكون من النظريين التابعين لمجموعة الاولى ، أو موسيقى متمرس من اتباع الموسيقى العمليه . واعاد الفارابى احياء فكرة كلاسيكية هامة أخرى عندما قسم الميادين النظرية للموسـيقى الى « الميلوس » و « الميتروم » و « الجستوس » وهى خطوة اعادت الرقص مرة أخرى الى حظيرة الموسيقى . وهكذا احتلت الفكرة اليونانية القديمة عن وحدة الشعر والموسـيقى والرقص مكانها الى جوار نظريات بوئيوس الاكثر تجريدا .

وأثارت النظريات العربية كما عرضت فى ترجمة كتب ابن سينا وابن رشد والراهب البنيدكتى جون سالبنوس اهتماما كبيرا بأرسطو ، ولئن كان الارسطيون لم يتمكنوا من اثبات وجودهم الا بعد عناء . ولما كانت النظريات الارسطية قد جاءت من مصادر اسلامية ، لذا ساعدت الترجمات على تعريف العالم المسيحى الغربى بفلسفة الاسـلام ، مما ازعج الكثيرين من اتقياء المسيحيين الذين لمحوا ما فيها من صدام بين الايمان والعقل . ومما يثير الاهتمام ملاحظة كيف تأثر بالميل الى العقـل الباحثون الموسـيقيون الذين بداوا يهتمون بالجانب العملى للموسيقى . وظهرت أول بوادر الشروح العربية لارسطو فى أوائل القرن الثالث عشر فى أعمال باحث موسيقى وصف نفسه بحق باسم ارسطو ، غير ان المؤرخين المحدثين قد اعتادوا الاشارة اليه باسم ارسـطو المزعوم . وكان على دراية حسنة بالفلسفة ، وعلى علم تام بالممارسة الموسيقية فى زمانه . وازداد التأثير العربى بفضـل فنسـان من بوفيه ، وروجر بيكون الباحث الانجليزى العظيم والعالم الفيلسوف (١٢١٤ - ١٢٩٤) الذى خصص للموسيقى صفحات عديدة من كتابين « الكتاب الاكبر Opus Majus و « الكتاب الاصغر Opus Tertium (اكتمل الكتابان ١٢٦٧ - ١٢٦٨) ، واصر على القول بوجوب احاطة اللاهوتيين الكاملة بها . واهم انجاز لبيكون هو وضوح نبوءته لمنهج العلم الحديث . ونظرته للموسيقى رياضية ، ولكن على الرغم من ميله الشديد الى التصورات الرياضية البحتة الا اننا نسـتطيع ان نلحظ التأثير العربى وعنايته بالطبيعة التجريبية للموسيقى ، وبخصائص الرنين المسموعة .

ابتداء من بيكون وجاكوبوس من لييج وجوهانى دى جروشسيو - وترجم كتابات الآخرين الى حوالى سنة ١٣٠٠ - بدأت نظريات بوتيوس عن موسيقى الاجرام السموية musica mundana تفقد اهميتها . والى جانب الانجازات اللاهوتية التى أضعفت « البوتيوسية » ، ظهرت نظريات تأملية علمية خالصة ونوع جديد من الموسيقى يدعى بالموسيقى السماوية musica coelestis فى التصنيف العام للعلوم ، ويرجع هذا بلاشك الى تاثير الكتابات الارسطية التى اصبحت الآن ميسورة فى ترجمات لاتينية . وهناك مصطلح آخر musica artificialis ، ويشمل على كل موسيقى فى نطاق الادراك الحسى الانسانى فى مقابل « موسيقى الاجرام » وموسيقى السماوات coelstis وشهد بعض الكتاب الانجليز المبرزين فى الموسيقى - روبرت كيلواردى (مات ١٢٧٩) والوريدوس او أميروس انجليكوس (١٢٧١) ووالتر أودينجتون (مات ١٣٣٠) - ويعد من اهم الباحثين الموسيقيين فى القرون الوسطى - شهدوا بمدى أهمية الموسيقى عند رجال الأدب ، وان كان هذا قد بين أيضا نفور الباحثين الانجليز من التورط فى اية تأملات ميتافزيقية من هذا النوع . ولذا تشكك أودينجتون فى وجود موسيقى للأجرام السماوية لها نغم يمكن الاستماع اليه . ويدل تناوله العلمى على اتباع نظرة عملية حديثة فى النظرة الى طبيعة الموسيقى . ومن الطريف ملاحظة كيف تحدث كل من بيكون وأودينجتون عن فن التمثيل فى معرض كلامهما عن الموسيقى ، وتعزى هذه الحقيقة أيضا الى التاثير العربى الارسطى(*) .

معارضة الكنيسة البوليفونية

بعد ازدياد شيوع المذهب الارسطى فى القرن الثالث عشر ، بدأ ظهور اتجاه ملحوظ الى قصر الكلام على الجانب العملى للموسيقى ، الغنائية والخاصة بالآلات على السواء . وفى نفس الوقت ، خلقت معارضة الكثيرين من المفكرين المسيحيين لهذه المذاهب موقفا يمكن مقارنته بالموقف الذى ظهر نتيجة لاتجاه عالم الأدب فى القرن الثامن عشر الى نقد الاوبرا ، وتحمس الموسيقيون وعامة الناس للفن البوليفونى الجديد ، أما زعماء الكنيسة والعلماء فقد عارضوه، وكثيرا ما عبروا عن مشاعرهم فى كتاباتهم ، وحذروا من تدهور فن الموسيقى ، ونعوا بوجه

(★) نقطة جديرة بالبحث . وهى مجرد ذكر فن التمثيل على لسان أى من كتاب العرب القدماء ! والواقع اننى اذكر قراءة شىء من هذا القبيل حيث ذكر الكاتب العربى كلمة « تراجوديا » « وقوموذيا » ، ولم انس ترجمة لكلمة « قوموزيا » بالهجاء ، مما يدل على انه لم يدرك تماما ما نقله عن ارسطو - المراجع .

خاص تغلغل الروح الدنيوية فى موسيقى الكنيسة . وبين الخصوم الاوائل للممارسة الموسيقية التى بدأ ظهورها فى العصر القوطى الفيلسوف المدرسى الكبير جون من سولسبرى (١١١٥ - ١١٨٠) أسقف شارتر ، وابيلار راهب ريفولكس (مات ١١٦٦) . واشتدت حدة النقد ، حتى تعرض مبدأ البولفونية ذاته للهجوم فوصف ديرنداوس الموتيت بانه « هرجلة موسيقية » . وأسف روجر بيكون لاختفاء تقاليد اناشيد الكنيسة ووقارها ، ووجه اللوم الى « الاستمتاع الاحمق بالأغانى الرشيقة المتعددة الأصوات » ووضع مجمع ليون الثانى (١٢٧٤) جملة قواعد لمنع ما اعتبرته الكنيسة ممارسات ضارة ، على أن الاستنكار الذى اصدره البابا يوحنا الثانى والثلاثون كان اشد فاعلية . وهذا البابا من اصل فرنسى ، وكان يقيم فى افينيون . وهاجم فن «الديسكانتوس » وأسف لاستعاضة الحان القدم الطيبة بمبدعات الفن الجديد ، واستنكر تشويه أغانى الكنيسة « انهم يشطرون الالحان بالفواق Ochete ، ويطفئون حرارتها بالديسكانتوس والتريبلوس ، ومن هنا تدور الالحان حول نفسها بلا توقف ، فتخدر الاذن بغير أن تهدئها وتزيف التعبير وتعوق العبادة بدلا من أن تستحثها » .

والـ ochetier وتعرف افضل من ذلك باسم الـ hocket او hoquetus طريقة عرفت عند الكونترابنطيين الاوائل فى العصور الوسطى . وفيها توزع النغمات والوقفات فى اللحن كشيئين متكاملين . ويترتب على ذلك شىء أقرب الى « الستكاتو » الحديث . واذا لم يغال فيه يترك اثرا بعيدا دراميا فى بعض الاحيان . وهاج رجال الكنيسة وماجوا لاستعمال هذا « الهوكيت » ويفترض رجوع ذلك الى تعارضها مع الروح الجريجوريانية بتاثير فرط صفاتها التعبيرية والدرامية . ويمثل وصف ابيلار لها افضل تمثيل اتجاه المتزمتين من زعماء الكنيسة :

« احيانا قد ترى أحد الناس فاغرا فاه ، لا للغناء ، ولكن ليلهث . وبعد ان يكتم انفاسه ،يقطع الصمت فيخرج بطريقة مثيرة للسخرية صوتا من جوفه ، او يحاول تقليد حشرجة المحتضر أو النشوة التى يشعر بها المتوجع » .

وعبر جون سولسبرى عن استنكاره فى عبارة ربما كانت اشد ، ولعلها تذكرنا بلهجة اوائل اباء الكنيسة .

« تعكر الموسيقى صفو شعائر الدين ، فتعرض نفوس المصلين الوادعة للاغراء - وهم فى حضرة الرب ، فى رواق الحرم المقدس ذاته - بتاثير خلاعة الصوت واخلاله وبهرجته وتخنثه عند تصنع النغمات والجمل » .

ان مثل هذه الاعتراضات الشديدة لا ترتكن الى اى اسس جمالية . والظاهر ان هناك اسبابا اجتماعية وكنسية وسياسية قد حثت زعماء الكنيسة والباحثين

السياسيين على التحيز ضد الموتيت · ورغم انه لم يمض الا وقت قصير على الاعتراف العام بالاورجانوم والكوندكتوس والموتيت اللاتينية كموسيقى طقوسية بحتة ، الا ان مؤلفات الموتيت الكونترابنطية المتقدمة قد تخطت حدود الطقوس ، واهتدت الى مكان لها فى الدوائر الدنيوية · والواقع انها قد اصبحت احب فن دنيوى ، واسمى اشكاله · وبدات الكنيسة تدرك ما يلقاه احتكارها للموسيقى من تحد خطير ، لأن تقدم البوليفونية قد استند فى نهوضه على قاعدة اكثر رحابة مما تطيق الغايات الطقوسية الصارمة · ومع هذا فقد أسفرت معارضتها عن ظهور نتائج ملموسة · فلقد أدت الى زيادة ملحوظة فى ممارسة اشكال الاورجانوم الاقدم والأبسط ، وفوق ذلك ساعدت على ظهور أسلوب كنسى مميز ، قبل المستحدثات فى عالم الموسيقى ، ولكنه لم يطبقها على فنه الا بعد مرور وقت طويل · وظل مبدأ « اثبات الصلاحية » هذا من لوازم اتجاه الكنيسة نحو الموسيقى ، وسنرى كيف طبق طوال تاريخ الموسيقى ·

لم يستمر الانشقاق والارتياب طويلا · وقام جيل البرتوس ماجنوس والقديس توما الاكوينى والقديس بونافنتورا بالتوفيق بين الايمــان والعقل فى نســق متآلف شامخ ، لم يروا فيه فى الايمان أى شىء يتنافى مع العقل · واقاموا حــدا فاصلا بين اللاهوت والفلسفة حتى يتسنى توضيح الفارق بين العلوم التى ضمت كل عوالم المعرفة · فاللاهوت يختص بالالهيات ، أما الفلسفة فيحق لها استقصاء كل شىء آخر يتصل بعالم البشر · واستمر وجود روح لاهوتية ملحوظة فى الدراسة الموسيقية ، وان كانت الابحاث كلها قد أصبحت متصلة الآن بالموسيقى الفعلية دون استغراق فى التأملات الرمزية · وتم التوفيق بين الاتجاهات المختلفة فى بحث هام يدعى « نظرات موسيقية » Speculum Musicae كتبه جاكوبوس من لييج · وعزى هذا البحث لفترة طويلة الى يوهانس دى موريس ، وحظى بالتقدير الى حد ان طلبة الجامعات تصوروا انه من المستطاع الاقتصار فى دراســة الموسيقى على كتاب موريس · ويرجع ذلك بلا شك الى الشهرة الكبيرة التى تمتع بها الباحث العالم موريس ، وان كان قيام جاكوبوس بتاليف هذا الكتاب قد اصبح الآن مؤكدا بلا مراء ·

ومع كل ما تمتع به جاكوبوس من لييج من علم وحصافة ، الا انه قد استمر يخدم التقاليد ، وعلينا لو اردنا الحصول على وجهة نظر متحررة فى زمانه الرجوع مرة اخرى الى جان دى جروشيه ، أويوهانس دى جروشيو ، كما كان يعرف فى ذلك العصر الشديد الاعتزاز باللاتينية ، ولقد سبق ان ذكرنا اسمه من قبل كنصير للموسيقى الدنيوية اللاطقوسية · وكتاب « النظرية » Theoria لجروشيو ظاهرة فريدة فى مؤلفات الموسيقى · فلا نظير لمؤلفه فيما مضى ، وليس له ـ فيما يبدو ـ

اى خلفاء مباشرون · وبدلا من ان يتبع جروشيو نظرة بوتيوس المقبولة عند العالم الموسيقى عن بكرة ابيه ، قام بخلق قاعدة اصيلة تمثله ، فقسم الموســيقى الى مؤلفات بسيطة Simplex ودينية ecclesiastica وهى نظرة عملية بمعنى الكلمة استهلت عصرا جديدا ·

تاثير القوطية الفرنسية على الحضارات المجاورة

لم يكن الفن الموسيقى العظيم الذى نهض فى فرنسا ، وانتشــر الى الربوع المجاورة ظاهرة منعزلة · وتجاوبت مع تغير بناء المجتمع تغيرا تاخرى فى شتى مجالات الحضارة · فلقد اكتسبت المدن التى تزايد اســتقلالها اهمية فى الحياة السياسية ، وفى الحياة الاقتصادية ايضا · ودعا ماساد من امان وسلام نسبيين الى الاتجاه لمزاولة الفنون والآداب · كان احتكار الحقوق ، والسيطرة المطلقة على الاتباع ، من مقومات المجتمع الفروسى الارستقراطى الذى سمح توطد اســمه بازدهار فن ارستقراطى · الا أن صغار أصحاب الحرف والتجار بعد ان هربوا من العبودية استطاعوا شق طريقهم الى المدن ، وشاركوا ابتداء من القرن الثانى عشر فى الحركة التجارية النشيطة فى هذه البقاع التى مالبثت ان أصبحت مراكز للصناعة والمال · وتحولت المدن اعتمادا على عدائها لطغيان النبلاء الى دعامات اساسية للامراء الحاكمين فى الحرب والسلام، وبدات القصور الفاخرة فى الزوال ، بعد اختفاء حضارة الفرسان الطبقية ، وظهر اشراف جدد من اصــحاب الوظائف الرسمية، لهم روح أقرب الى روح الطبقة المتوسطة، والتفوا حول الحكام· فى هذا الجو ، اتجه الشعر الى الرزانة وزيادة التدين · على ان شعراء الطبقة المتوسطة لم يعرفوا الشعر الغنائى الذى يزدهر فى خلاء الطبيعة وجوها المنعش ، ولذا جاءت اشــعارهم فظة تفوح منها رائحة الأماكن المختنقة · اما الموســيقيون والمغنون المتعلمون الذين انحدروا من الطبقة المتوسطة ، فقاموا بابتكار موسيقى كنائسية تكشف عن روح الجد والاستقامة المعروفة عن طبقتهم · ومع ان بعض التروبادور مثل آدم دى لاهال قد تعلموا منهم الفن البوليفونى ، الا انهم لم يبدعوا اعمالا هامة فى هذا الميدان الذى ظل وقفا على اعلام الكنيســـة الذين قبلوا بدورهم المؤثرات الدنيوية كاشياء مسلم بها ، ولكنهم حاولوا تسخيرها لخدمة فنهم الدينى ·

سبق أن ذكرنا كيف شاركت الآلات فى عروض الموتيت ، وقامت موسيقى الآلات بدور هام فى الحياة الموسيقية للطبقة المتوسطة القوطية · ولا يزيد الميسور لنا عن بضع مخطوطات من أواخر القرن الثالث عشر ، وتحتوى على موسيقى آلات بحتة من بينها موتيتات للآلات · ولكننا اذا اعتمدنا فى حكمنا على الوثائق المصورة العديدة سيتبين لنا أن الآلات كانت مستعملة على نطاق واسع · فلا عجب اذن اذا

صادفت موسيقى الآلات هذه اعجابا فى التو ، وعظمت اهميتها الى حد ان تجاوزها على الموتيت • ويلاحظ ايضا تاثير روح التنذر عند « الجوليارد » فى المقلدات العديدة للموتيت التى ظهرت • وكتبت السطور العليا لهذه الموتيتات الزائدة ببراعة فذة ، وظلت قاعدة « الكانتوس فيرموس » راسخة ، اما سطر «التنور» فاصبح الآن مقصورا على الآلات • وبدأ تدهور الموتيت بعد ازدياد هذه الميول الدنيوية ، اى بعد الاستبعاد التدريجى للكانتوس فيرموس الطقوسى وتفضيل سطور التنور الدنيوية ، وبذلك حلت « روح طبيعانية » محل الرمزية • ففسد التوازن الفذ بين الروحانية والحسية الذى اعتمدت عليه مكانة مؤلفات الموتيت ، فلم تكشف فى صورتها كقالب دنيوى صرف عن حيوية كافية تساعدها على اتخاذ الصدارة ، وارغمت على التراجع امام الاغانى الفرنسية (الروندوهات والبالادات) التى خلفتها • وظلت قائمة فى القرن الرابع عشر كموسيقى كنسية وقورة ، ولكن عملية المساواة والتسطيح قد ادت الى استبعاد خاصة التباين الضرورية التى اكسبت موتيت العصر القوطى طابعه •

ولقد راينا كيف صادف الفن البوليفونى العظيم للعصر القوطى فى فرنسا اصداء فى الموسيقى الانجليزية الباكرة • ومن أسف ، لا تسمح لنا ندرة الوثائق بتتبع تطور الفن الموسيقى فى انجلترا بنفس الوضوح الميسور فى فرنسا • وتكشف المخطوطات الانجليزية الى جانب المؤلفات الأصلية الواضحة عن وجود عدد من اعمال « نوتردام » بعضها فى شكلها الأصلى ، والبعض الآخر قد تكيف بطريقة تناسب الانجليز ، بل هناك كوندكتوسات Conductus قليلة لها نصوص انجليزية اما « السامر كانون » (كانون الصيف) فيمثل نوعا من ابتكار الانجليز وحدهم • انه شكل لا اثر له تقريبا فى القارة الاوروبية • تركيب « السامر كانون » عباره عن كانون دورى بلا نهاية • وأول الآثار المعروفة تاريخيا عبارة عن اربعة سطور لحنية يصحبها فقرتان فى القرار دائمتا التكرار ، يتناوبان غناء لحنين • وبفضل براعة بناء اللحن ذى السطور الاربعة ، واكتمال التاليف ، ونضارة الروح ، تعد هذه المقطوعة اثرا فذا لبوليفونية العصر الوسيط • ومن اسف انها مازالت المثل الوحيد • وثمة اجماع الآن على ارجاع تاليف هذا الكانون الذى يبدأ بعبارة «حل الصيف» Is Teumen In الى سنة ١٢٤٠ ، ويفترض ان مؤلفه شخص يدعى جون من فورنسيت والمخطوطة موجودة فى دير ردنج Reading • وزود العمل بنص لاتينى ايضا : Perspice Christocola للاغراض الكنسية ، كما يعتقد •

وشاركت المانيا فى الحضارة الموسيقية للقرون الوسطى باغانى المينزنجر الروحية العميقة ، ولكنها كانت متخلفة بصورة واضحة فى ميدان البوليفونية • فلا يصح القول بانمبدعات هذا العصر قد بعثت من نفس البلد الذى سوف يخرج

منه يوما ما يوهان سبستيان باخ • وانتقلت ممارسة البوليفونية القوطية من فرنسا الى اسبانيا ، كما يستطاع التحقق من المخطوطات العديدة فى « كاتدرائية بورجس » و « طليطلة » وغيرهما • وينشر الآن « ميجينى انجليس » الدارس الكبير للموسيقى الاسبانية بعض المخطوطات القطالونية التى بدات تلقى ضوءا اكثر على هذه المرحلة المعروفة قليلا من تاريخ الموسيقى •

يتبين من استعمال عناصر دارجة فى مختلف البلدان ازدياد اثر الفن الشعبى، ولكن ما تم استيعابه من العناصر القومية الصميمة قد جاء متناسبا مع ما سمح به ارتقاء الوعى القومى فى القرون الوسطى • وكان هذا الوعى حينئذ بعيد التخلف بالنسبة للسلطان التقليدى للكنيسة • وتفسر هذه الحقيقة غلبة الممارسة المطردة للبوليفونية المنحدرة من اصل طقوسى والتى اتخذت الصدارة فى فن الموسيقى مثلما اتخذ فن العمارة الكنسية الصدارة فى عالم الفنون التشكيلية •

الفصـــل الثـــامن

الفـن الجديـد Ars Nova

تداعى نظام العصـــر الوسـيط

يقسم المؤرخون الماضى الى عصور تاريخية بتأثير الحاجة العملية ، ولذا يعمدون الى ابراز أحداث أو خصائص عامة معينة عند تقسيم مادتهم التاريخية · والتقسيم الى عصور سهل يسير على الورق ، بيد ان العصور ذاتها لا تتم خطوطها حسنة التحديد · فنهاية كل عصر تمر عادة بعهد من الاضطراب ، تنهض الانسانية منه متعثرة الخطى ، وسط جدة · والقرن الرابع عشر من بين عهود الانتقال هذه · ففيه تم حصاد المحصول الأكبر ، والحصاد المتأخر كان شحيحا ، ولكنه كان أول بوادر عصر جديد ·

وصف القرن الرابع عشـــر وبداية القرن الخامس عشـــر بانهما يمثلان « اضمحلال القرون الوسطى » · ويرجع هذا بلا شك الى حالة الدمار التى لاحظها المؤرخ · والحق ان القرن الرابع عشر قد حفل بالمصائب كالحروب الفرنســية الفلمنكية والسنين المئتين التى انقضت فى حرب المائة عام العظيمة ، وانتفاضة الفلاحين ، والطاعون (الموت الاسود) الذى اكتسح غرب أوروبا · وما ســاد ايطاليا من فوضى نتيجة لمشاحناتها الداخلية التى لا تنتهى · وفقدت الكثير من أهميتها السلطتان الأعظم فى العالم المسيحى : الكنيسة والامبراطورية · وتعرضت البابوية لأكبر محنة فى تاريخها عندما نفيت مرغمة وبارانتها ايضا الى افينيون (١٣٠٩ ـ ١٣٧٦) ، وكذلك من انقسام الغرب الذى تبع ذلك (١٣٧٨ ـ ١٤١٧) ولا ترجع الأسباب هنا الى اى مسائل خاصة بالايمان او الناحية العملية ، لأن الصراع الذى دام اربعين سنة قد تركز على السياسة والاشخاص ، مما خيب امال المؤمنين والاتقياء · وساد القلق بين رجال اللاهوت ، ولكنهم اتفقوا بوجه عام مع السلطات السياسية فى بلدانهم على من يتجهون بالطاعة : البابا أم المعسكر المضاد له · ومع ان الانقسام لم يترك اكثر من اثار مستديمة وامنة الا انه قد عطل حينئذ الاصلاحات المعترف بحاجة الكنيسة اليها ·

لم تعد الامبراطورية امبراطورية عالمية ، ولكنها اصبحت امبراطورية جرمانية خاضعة لآل فيتيلسباخ وآل هابسبورج · وتدهورت العالمية المســيحية الغربية

وأخفق الغرب المسيحى فى كل محاولة سنحت له للدفاع عن نفسه كحصن للايمان وفى سنة ١٢٩١ ، سلم آخر ممتلكاته فى الأرض المقدسة ، وسقطت القسطنطنية سنة ١٤٥٣ ، ولم تعد الفروسية بتألقها وتشامخها تساير الزمان . فلقد لاقت الهزيمة فى كل مرة امتشقت فيها الحسام ضد القوى المعادية سواء ضد الهوسيين (انصار المصلح الدينى هوس) أو القرويين السويسريين أو جيوش الشعب البولاندى .

وأثار الموت الاسود فزع ابناء القرى والحضر معا . وبعد أن زال الطاعون ، اتجهوا الى تأمل الحياة الدنيا بتأثير الصورة التى لا تمحى للموت والمنطبعة فى ذاكرتهم على نحو لم يسبق له مثل . وتنافس الفنانون فى تصوير الموت ، واصبحت رقصة الموت « الماكابر » موضوع العديد من نفائس الأدب والفن . ومع هذا فلم يكن التركيز على الموت والمقابر من السمات المميزة للقرون الوسطى ، كما يميل بعض المؤرخين الى الاعتقاد ، بقدر ما كان سمة مميزة للعصر الذى تلا مباشرة تداعى النظام الوسيط . وبدا التدهور مزعجا ، وبخاصة فى الجوانب الاخلاقية ورقص العديد من الناس : رقصوا للموت ، واستسلموا لكل الرذائل ، فلم يترددوا فى اقتراف ابشع الجرائم . وقال احد المؤرخين : « فاق الفساد الاخلاقى الدمار المادى » . وبمجرد أن تراجع الطاعون وقبع فى احط اكواخ المدن ، وزال الخطر ، انفلت عيار كل المشاعر المنحطة عند جموع الشعب الهلعة ، وترك لها العنان .. والظاهر أن اقتراب الموت قد زاد من التعلق بالحياة والمتعة . ولم يقف أى شىء فى وجه الجرائم . فلم يحل حتى وضوح خطر الموت دون اندفاع الناس فى الشراهة، وتنازعهم على ممتلكات من ماتوا بالفعل . ونزل الرهبان الى المدن وبددوا دخل الدير ، بعد تقاسم حفنة قليلة منهم له اثر هلاك اخوانهم . وشاركوا فى الاحتفالات الصاخبة . كل هذه علامات واضحة لحضارة مصابة بمرض خطير ، فى طريقها الى التدهور . ومع هذا ففى هذا الجو العفن ، ظهر لون وشعاع مركز من الحياة، يتعذر علينا تصوره او فهمه الآن ، فلقد انبعثت منبهات من الحياة اليومية ، الهمت المشاعر ، وزادتها المتباينات المتواصلة تضخما ، فتكشفت فى تقلب الامزجة بين الانشاء المبتذل وعنف الهمجية ، وبين عمق الانفعال ورقته . ان مثل هذا التلاعب العابث بالألوان المتباينة لا يوحى بالظلمة والتدهور فالشمس التى تضىء المشهد دافئة لامعة .

تهشم ايمان ابناء العصر الوسيط بالخلود وبحتمية انتصار الحق ، اثر انتصار المسلمين فى الشرق ، وسقوط الفكرة الامبراطورية ، وتنازل البابوية عن مثلها الأعلى : السلطان الدينى والاخلاقى ، وهبوطها الى مكانة اكثر تواضعا تركز سلطانها فى الغرب على المال والسياسة . على أن هذا لم يعن استهلاك عبقرية

اوروبا الفتية . فقد استطاعت الخروج ظافرة من المعمعة ، فاثبتت ان « الارادة هى اعظم سلطان على الأرض . ولم يعد العقل اساس الفهم والناحية العلمية ، بعد ان حلت الارادة مكانه . وبدلا من عقلانية الفلاسفة واللاهوتيين فى اواخر العصر المدرسى (الاسكولائى) ، حل « المذهب الارادى » : المذهب الفلسفى الجديد الذى اعتقد ان الارادة هى العامل الحاسم فى التجربة وبناء العالم . بطبيعة الحال ، يصح القول بأن خضوع هذه « النزعة الارادية » فى الفلسفة والاخلاق لعالم اللاهوت ـ والذى استمر هكذا حتى بعد ظهور البروتستانتية ـ سيحول دون استعمالها ملكاتها النقدية استعمالا كاملا . وتشبعت روح التقوى المسيحية ايضا بما حدث من تغير فى النظرة ، وبدا هذا بوجه خاص ، فى النظر الى المسيحية نظرة عملية ، بالاضافة الى اعتزال الحياة العامة ،وايثار التأمل والعبادة . ويمثل اخلص تعبير عن هذه الروح كتاب « تقليد المسيح » للكاتب المتصوف الالمانى لـ « توماس آه كمبيس »(*) ، بمافيه من نفحات لا دنيوية رقيقة تنضح بالتقوى والورع . وصحبت النزعة الارادية زيادة التركيز على الفرد ، والاقلال من الاعتماد على الكنيسة ، وان كان الاهتمام بالطقوس الدينية (الافخاريست) قد تجدد ، وسوف نرى كيف كشف ظهور أول تلحين بوليفونى للقداس وموسيقى آلام المسيح ، عن استمرار صفاء المشاعر الدينية ، تأثرت بهذه الحركة الدينية شتى الطوائف، فنزع الهراطقة الى اتخاذ موقف من الوجود اكثر اعتدالا، مساير لأسلوب العيش السائد ، بعد انشغالهم فى العصور السالفة بالتأملات « الغنوصية الهائجة » التى جعلت من المستحيل مساعدتهم بأى عون لصالح الحضارة .

وشاعت مسحة من الاستسلام فى الجزء الأخير من القرون الوسطى ، وابان مرحلة الانتقال الى عصر النهضة ، بتأثير ادراك البشرية عدم تحقق آمال القرون السالفة ، وساعدت جوهريا هذه الحقيقة على شيوع الزعم بان العصور الوسطى عصر انحلال كامل فى الحضارة والمدنية ـ ويمكن ان نضيف اليها هجوم انصار النزعة الهيومانية والمصلحين ـ غير ان الصوت المتحمس الذى تردد خلال القرن الرابع عشر وبداية القرن الخامس عشر مناديا : «اصلحوا الرأس والاطراف » reformatio in capite et membris قد بين ان الشعب لم يكن راضيا عن انغمار الحضارة فى الظلمات .

(*) هذا الكتاب المشهور منسوب الى توماس هيمركن الملقب بآه كمبيس المولود فى كمبين من اعمال بافاريا (١٣٧٩ ـ ١٤٧١) .

وصلنا الى نقطة يتعذر فيها ادراك الفارق بين « العصور الوسطى » و «عصر النهضة » فى الأدب · وسرعان ما اصبح الحال هكذا أيضا فى سائر الفنون · وهذا دليل آخر على وجوب عدم بخس القوة الحيوية للعصور الوسطى حقها حتى فى هذه الفترة المتدهورة · فلم تحل النزعةالانسانية (الهيومانية) لابناء عشر النهضة دون تمتعهم بقدر كبير من روح العصور الوسطى ، اكثر مما اعتقدوا · ومن ناحية اخرى ، لم يستطع كل ما نزال نعده تابعا تبعية كاملة للعصور الوسطى (أو كنوع من مسك الختام لهذه العصور من خصائص بشرية أو ظواهر) الهروب من تاثير « الهيومانية » الباكر وروح عصر النهضة · ولم يتمكن حتى عامة الناس الافلات من هذه المؤثرات · وتم ابداع أعظم انجاز شعرى للعصور الوسطى فى بداية هذا العصر · والكوميديا الالهية « وسيطة » فى روحها ، اذ تتبع سياحاتها بين الجنة والجحيم النمط المعروف للاعمال الأدبية الرمزية فى القرون السالفة : ويذكرنا لونها العلمى بالقرن الثالث عشـــر · وبالجزء الثانى من « رومانس الوردة » Roman de la Rose · وكثيرا ما جنح الجو الأدبى عند بوكاتشيو أيضا تجاه تمثيليات الاسرار الدينية والهزليات · ونستطيع ان ندرك فى ترجمات القرن الرابع عشر العديدة لأدب مختلف البلدان ـ وبخاصـــة الاعدادات النثرية للملاحم الفروسية القديمة ـ الخلط العجيب بين روح العصر الوســيط وروح الهيومانية · وبدا المصور « شيمابويه » عند المؤرخين القدامى للفن «أول» ممثل للفن الحديث ، وان كان انجازه من حيث جلاله وسموه يمثل العصر الوسيط أكمل تمثيل ، حتى وان فاقت شخصياته فى حريتها وحركتها شخصيات معاصريه ، أو بدت اكثر طبيعية فى تعبيرها ، واستمرت مؤلفات موتيت القرن الرابع عشر تكشف عن روح وســيطة حقه ، اى تعكس الايمان بموســيقى الاجرام الســماوية musica mundana كتركيبة متوافقة بين العالم وفكرة الامبراطورية والكنيسة العالمية ، فى عهد كان فيه النظام الوسيط يتداعى ·

على ان هناك عدة سمات جديدة يمكن لمحها فى هذا العالم الوسيط المتاخر : سمات لا يمكن التوفيق بينها وبين الماضى على الاطلاق : فلقد بدا « جيوتو » فى نظر القرن الخامس عشر كفنان بدأ « اعادة احياء الفن » Rinascimento والحق ان ظهوره قد عنى حلول (الحسن والجمال) كناية للفن محل الجلال· وانتقل جيوتو منذ أعماله الباكرة من صرامة التصوير البيزنطى الايطالى الى دراســة الطبيعة ، ولم يرض عن انماط «الايقونات» التى استعملها الفنانون زهاء الألف سنة · ففى نظر ابن القرن الرابع عشر ، لم تعد للمعانى السيكلوجية الكامنة وراء هذا الفن القديم اية دلالة · وتتمتع شخصيات جيوتو بسحر وسمو روح وطبيعة

وشخصية فردية · ومع هذا فهناك اشياء تذكرنا بين الفينة والفينة بالعالم الوسيط كاستمرار الولع القوطى برواية الحكايات الملحمية والعلاقة الدقيقة التى تربط بين شخصية واخرى ، فتبث فى هذه الشخصيات الغريبة البعيدة عن الفاعلية روحا شديدة الحيوية ·

على ان الانفصال عن أسلوب الأدب القوطى المشبع بروح الزمان (بعكس الكلاسيكى الممثل للمكان) ، والميل للسرد والاستنتاج قد بدأ يظهر واضحا ·· وحدث نفس التغير فى فن العمارة عندما حلت تصميمات عصر النهضة المعتمدة على علاقات هندسية بين اشياء مشتركة فى مكان واحد ، محل « الفضاء » القوطى، وما فيه من تعاقب واشعار بروح الزمان · فالبناء القوطى ليس مقفلا او مكتملا ولا يمثل شيئا ساكنا صارما · انه فى حالة صيرورة دائمة ، يحكى حواديت لا تنتهى · ومن هنا لا تخلق اية كاتدرائية غير مكتملة الشعور باننا فى حضرة شذرة ناقصة · وعلى العكس فكثيرا ما يضخم البرج غير المكتمل انطباع الشموخ والأهمية · والشذرات لا تطاق فى الوحدة المكانية الهندسية لعصر النهضة ، فلقد تحول المكان الموضوعى الى مكان ذاتى ، وهى ظاهرة وثيقة الارتباط بما حدث فى الموسيقى · فبعد أن كان «كونتربنط» القرن الثالث عشر قوطيا بمعنى الكلمة ، يسعى لبلوغ غايته فى عقوده المبنيةبقصد متغاضيا عن الأصول الهارمونية والتنافر بين نقطة البدء ونهاية العقود ، جاء كونترابنط عصر النهضة الخاضع لأصــول الهارمونية التى لا تزيد عن كونها تغيرا من المكان الموضوعى الى الذاتى · وتطلبت اصول وضع الأسطر اللحنية فى توافق ناعم انتهاج اسلوب افقى ، وان كان هذا الأسلوب الأفقى مرتكزا على قاعدة من التآلف (وهى راسية بطبيعتها) ميالة دائما للرخامة ·

الفن فى نظر العصور الوسطى حرفة · أما عصر النهضة فقد اعترف فى بدايته بوجود قوة خفيةللالهام تنبعث منها افكار الفنان · واعترف ايضا بعدم تيســر تشكيل هذه الافكار وتحويلها الى اعمال فنية الا اعتمادا على الشخصية الخلاقة للفنان ، الذى لن يستطيع عرض شىء يظل غريبا عن طبيعته كفنان · ورغم مايبدو فى هذا الكلام من بداهات ، الا انه يمثل حاجات فنية مستحدثة لا تصــادف فى مذاهب فن القرون الوسطى · واثنى كل من بوكاتشيو وفيلاتى على شخصيات لوحات جيوتو التى بدت لهما طبيعية ، الى حد ان الناس « يحسـبونها احياء وتتنفس » ولكن لابد الا يكون قد غاب عن فطنة هؤلاء الناس ان الاشجار والجبال التى رسمها الفنان الكبير لا وجود لها فى الطبيعة ، وان مبانيه غير صــالحة للسكنى، وان الشخصيات مصورة من داخلها الى الخارج، لأن ماكشفه جيوتولم يكن الطبيعة فى مظهرها الخارجى ـ اذ كان هذا ما اكتشفه بعد ذلك القرن الخامس

عشر ـ بل طبيعة النفس · وانبهر معاصروه بشدة قدرته على تصـــوير النفس الانسانية ، الى حد انهم لم يلمحوا الشطحات الخيالية فى بيناته الطبيعية ·

استمر وجود عناصر من القرون الوسطى فى الأدب والفنون ببلدان شمال الالب وفرنسا ايضا ، حتى عصر الاصلاح الدينى · « والهيومانية » واضحة فى الأدب ايضا ، ولكنها مالت فى عروضها الى روح العصور الوسطى بصورة قاطعة، واستمرت الروح القوطية تسود الفنون التشكيلية والعمارة بفرنسا ، ولكن واقعية المدرسة البورجونية ـ كما تمثلت فى الشخصيات القوية الرائعة لكلوس سلوتر (مات حوالى ١٤٠٦) ـ قد غيرت نظرتها واسلوبها · وفى الموســيقى ، حرص الاسلوب المجدد للمدرسـتين البورجونية والفرنســية الفلمنكية على الاحتفاظ بالعناصر القوطية ، برغم ما حدث من توقفات ، حتى جاء القرن السادس عشر ، وفى ايطاليا وحدها ، تحقق على الفور الانتصار الكامل لحركة النهضــة ، بعد ابتدائها فى فلورنسا ·

« الفن الجديد » و « الفن القديم »

الف الاستاذ فيلبوس دى فيترياكو واسمه الحقيقى فيليب دى فيترى (١٢٩١ ـ ١٣٦١) بحثا يدعى الفن الجديد Ars Nova وقصد بهذا العنوان الحافل التطبيق المنطقى الذى سيترتب عليه اسلوب اصــلاحى فى الموســيقى والتدوين الموسيقى · واعترف «الفن الجديد» الى جانب الايقاع الثلاثى triple time بالايقاع المزدوج · binery او duple time ،وكان محرما حتى ذلك العهد فى الفن الرسمى للموسيقى(*) · وحتى وقت قريب نسبيا ، فهم المؤرخون فهما حرفيا عنوان هذا البحث الذى تحدث عن حرفية الفن الموسيقى ابتداء من الربع الثانى من القرن الرابع عشر ، وبذلك جعلوا هذا القرن برمته يظهر بمظهر العصر الموسيقى المقفل الموحد · والواقع ان القرن الرابع عشر لا يمثل مثل هذا العصر المحدد · فهو بينما يظهر علامات تجديد واضحة ، استمرت موسيقاه وشــتى الفنون الأخرى تتبع القرون الوسطى · اما الممارسات التى شكا منها الحصفاء من اهل العلم ، واصدر البابا يوحنا الثانى والعشرون مراسيم ضدها ، فتتبع المراحل الأخيرة من الفن الوسيط، ولاتزيد عن اشياء متجهة الى الانحطاط · اعتاد المؤرخون تحديد تاريخ بداية عصر النهضة الموسيقى بحوالى سنة ١٦٠٠ ، اى فى الوقت الذى ظهرت فيه الاوبرا · ثم تذبذبت هذه الفكرة السخيفة التى تخلط بين الباروك والرينسانس ، واتجهت الى المغالاة فى اتجاه آخر ، وزحزحت هذا التاريخ

(*) اجلالا للثالوث المقدس ولواحد من اعوام القرون الوسطى ـ المراجع ·

الى الخلف ثلاثة قرون · والواجب اعتبار « الفن الجديد » فى القرن الرابع عشر انتقاليا ، لانه يثبت مرة اخرى استحالة اقامة حد فاصل مستند الى اى دقة علمية بين العصور الوسطى وعصر النهضة ·

فى ١٥ فبراير سنة ١٣٥٠ ، كتب الشاعر بترارك ـ وكان مقيما حينذاك فى بادوا ـ رسالة طويلة الى فيترى معلنا فيها تقديره له بصفته الموسيقى الفرنسى الذى يعتبره اعظم الموسيقيين والشعراء الوحيدين فى عصره · بينما جاء وصف فيترى بقلم سيمون تانستيد ـ وهو كاتب انجليزى شهير فى ذاك العصر : « بزهرة موسيقيى العالم طراء وفى راى احد معاصريه وزميله فى حاشية الملك فان فيترى « الأسقف العالم كان اقدر على معرفة (تاليف) الموتيتات من اى موســيقى آخر » نصادف هنا بكل تاكيد رجلا ذا اهمية كبرى · ومع هذا فيبدو ان ما خلد اسم فيترى فى التاريخ لم يكن موتيتاته ـ لان المعروف منها لا يزيد عن موتيت واحد اصيل ، والعديد مشكوك فيه ـ ولم يكن ايضا مكانته الدينية او السياسية العالمية · ان ما خلد اسم فيترى فى التاريخ هو القوة الدافعة التى منحها « للفن الجديد » · وعمله الخالد هو بحثه فى «الفن الجديد» Ars Nova · اما الابحاث الثلاثة الأخرى المنسوبة اليه فكانت مستلهمة ـ كما يحتمل ـ من مذهبه وتعاليمه، ونسبت اليه بتاثير صيته البعيد ·

ولكن على الرغم مما احاط فيترى من اجلال وتقدير ، فينبغى الا ينســب اختراع الايقاعات اليه ، فلقد تحدث ماركيتوس من بادوا ايضا عن الزمان غير الكامل tempus imperfectum او المزدوج ، ويعد مستحدثا بالنسبة للزمان الثلاثى الكامل بقداسته tempus perfectum · ان هذا يعنى ان الايطاليين قد عرفوا ـ او مارسوا ـ الايقاعات المباشرة مثل اقرانهم الفرنسيين ، وربما قلنا قبلهم ، لأن ماركيتوس كان من الموسيقيين المتمرسين الذين نقلوا عادات مستمدة من الخبرة العملية ، ولم يعتمد على محض نظريات · علينا ان نستخلص اذن ان دور فيترى كان اباحة المستحدثات الموسيقية فى « الفن الجديد » ، وشرحها وحقق ذلك باكبر قدر ملحوظ من الوضوح ، فبين الاوزان باشارات منظمة بفطنة وحصافة ، وبدقة قضت على كل غموض فى الماضى ، واضاف اشارات مدونة باللون الاحمر ، تساعد على توضيح الايقاعات المعقدة ، التريولات ، والصــور بالضربات القوية (السنكوب) ···· الخ · ولكن هناك حقيقة ستظل ماثلة وهى ارجاع دافع التغيير الى ايطاليا ، وتثير هذه الحقيقة مشكلات خطيرة حول طبيعة « الفن الجديد » ، واصله ·

لم تظهر ايطاليا على مسرح تاريخ الموسيقى الا فى وقت متاخر نسبيا · ولقد راينا كيف استوطن الفن الجريجوريانى هناك ، وكيف تسبب عداء مشاعر الناس

فيما وراء الالب للموسيقى الجريجوريانية فى احداث نشـــاط موسيقى كبير ، ورأينا ايضا تيار مؤثرات التروبادور ، وبزوغ الشعر الغنائى الدينى عند اتباع القديس فرنسيس، وكيف كانت مدائح اللاودى اهم نتاج فى هذا الفن الوطنى، وكيف ظهرت الى جانب « المدائح » فى بداية الموسيقى الايطالية مقطوعات « الميكونس » اللاتينية ومقطوعات الآلات للمنستريل • على ان ايطاليا لم تمر بالتطورات الطويلة الهامة من الاورجانوم ، الى الديســـكانت ، الى الموتيتات القوطيـــة للبوليفونية العظيمة • فلم تظهر المادريجالات اى اول امثلة لها فى الموسيقى البوليفونية ، الا فى القرن الرابع عشــــر ، بعد ان كانت البوليفونية القوطية قد بلغت ذروتها • وتتشابه غرابة الفن القوطى فى نظر العقلية الايطالية مع غرابة الجريجوريانية عند بلدان ما وراء الالب • ويكشف المظهر الغريب لفن العمارة القوطية عندما اتبعته ايطاليا عن مدى نفورها الفطرى منها • اذ يتبين من روح التعلق بالارض الواضح فى كاتدرائيات القوطية الفسيحة الارجاء ، وتعارض شكلها مع ما فى كاتدرائيات الشمال من تحليق علوى وابتعاد عن كل ما هو حسى ، ان ما قبلته لم يكن جوهر القوطية ، بل ملامحها الخارجية ليس الا • ولم يختلف الأمر فى الموسيقى • اذ كانت روح البوليفونية القوطية غريبة عن الاحاسيس الموسيقية لابناء الجنوب •

وتاثير الفن الفرنسى واضح • ولكن من الجدير بالذكر انه قد جاء من مصادر اما سبقت الفن القوطى الحق ، او مثلت فرعا من فروعه الصغرى • وتذكرنا الروح الساخرة والرمزية فى المادريجال ، وبنائها الاســـتروفى بفن التروبادور البروفنسالى الايطالى فى بداية القرن الثالث عشــــر • اما حرفية الحانها ذات السطرين اللحنين ، فتبين الاعتماد على نماذج الاورجانوم التى انبعثت من ليموج، وان كانت حتى المؤلفات الباكرة للمدرسة الفلورنسية قد كشفت عن رخامة فنية تفوقت على النماذج البروفنسالية التى اقتدت بها • وعرضت موسيقى القرن الرابع عشر (التريشنتو عند الايطاليين) فى ايطاليا ، بالرغم من اشتقاقها الظاهر نظرة للبوليفونية لم تكن جديدة فحسب ، ولكنها كانت متعارضة اساسا مع الأصول القوطية • ومرة اخرى ، اشاعت « المادريجالات » و « البالادات » و «الكاشيات المشاعر والروح الطبيعية الحسية المأثورة عن الجنوب • وتحتل « الميلوديا » الصدارة ، وتسيطر على الشكل • فلقد رفض ايطاليو القرن الرابع عشر ، بما عرف عنهم من التعلق بالارض وبالطبيعة واحساس موسيقى فطرى، الحان «التنور» الطقوسية ، واتجهوا الى تاليف موســـيقى بغير لجوء الى « الكانتوس بريوس فاكتوس » • وبينما هدفت البوليفونية القوطية الى انشاء مؤلفات ذات سطور لحنية متساوية الأهمية ، كل يتبع عالما ايقاعيا خاصا به ، اعتبرت بوليفونية القرن الرابع عشر الايطالية السطرين كيانا واحدا ، وعنيت عناية فائقة بالسطر العلوى الخاص « بالميلودية » ، الذى أصبح الآن ينطلق بحرية ، دون خضوع لأى عوامل مسبقة • وتحتل هذه الميلودية موقفا وسطا بين صرامة الشمال وتيار الزركشة

(الميليزما) بلا حدود فى الشرق • وخضعت بعد تحريرها من قيود الاوزان القاسية للاحساس الطبيعى « بالسيمترية الطليقة » والمعالم المحددة ، وحمل السطر الخاص بالتنور – لأول مرة فى تاريخ الموسيقى – عبء ارتكان الموسيقى التى فوقه ، وبذلك اتخذ دور سطر « الباص » •

كل هذه الحقائق من دلائل حضارة موسيقية مرموقة ، واضحة الاصـــالة والاستقلال • وتاثر المؤرخون بهذه الحقائق بقدر كاف ، دفعهم الى القطع بأن «الفن الجديد» نشأ فى ايطاليا ، وبانه يمثل فنا وطنيا سيقرر مصير تقدم الموسيقى • ومع هذا فثمة حقيقتان تدفعان المؤرخ الحديث الى التريث قبل قبول هذا الرأى ، الاولى هى تاخر ظهور البوليفونية فى ايطاليا ، والأخرى عجزها عن مناهضة تاثير الفن الفرنسى الجديد •

وعجز موسيقى القرن الرابع عشــــر الايطالية عن الاحتفاظ بمكانتها مثير للدهشة • فلقد تاثر بالفعل جيل « لانديني » (مات ١٣٩٧) تاثرا كاملا بالفن الفرنسى ، وما لبثت الموسيقى الايطالية ان تنازلت عن طابعها ، وقبلت قوالب الشـــمال الموســــيقية ، واتبعتها • « والبالاتا » التى حلت محل المادريجال و «الكاتشيا» نسخة من « الفيرالية ، Virelai الفرنسية ، قدمت فى نهاية القرن الكثير من الخصائص المميزة للطابع الفرنسى القوطى • وفى منتصف القرن، عندما حلت المؤلفات ذات الثلاثة السطور اللحنية محل المؤلفات ذات الســـطرين اللحنيين ، امكن ملاحظة كيف اســــتحوذ تفكير الشـــمال الكونترابنطى على المادريجال •

يثير تاخر ظهور البوليفونية فى ايطاليا الحيرة عند تعليله • فعلى الرغم من ان ملامح نموها الطيب تجعل من المستبعد الاعتقاد بانها بداية ، الا ان الافتقار الكامل الى اى وثائق باكرة تجعل من الصعب استخلاص اى نتائج لا يتطرق الشك فى صحتها • ومع هذا فهناك شىء واحد يبدو مؤكدا : فاذا سلمنا بان فرنسا كانت استاذة ايطاليا فى الأدب والحياة الاجتماعية ، فلا يستبعد ان تكون قد قامت بنفس الدور فى الموسيقى ، وهى الفن الوثيق الارتباط بالأدب خلال القرون الوسطى • وعلى هذا يتضح فى نهاية الأمر ان الفن الايطالى الجديد ليس اكثر من امتداد عضوى للفن الفرنسى الوسيط • فلم تكن فرنسا المنهكة حضاريا فى القرن الرابع عشر بقادرة على متابعة ايطاليا القوية بعد انتعاشها فى عصر النهضة الصاعد ، فسلمت زعامتها لجارتها عبر الالب ، غير أن هذا قد حدث لفترة وجيزة فحسب • ان كل المستحدثات – او تكاد – التى نشأت فى ايطاليا ترجع الى أصل فرنسى فلم يكن رفض الكانتوس فيرموس – الظاهرة التى تميز بها الفن الايطالى الجديد

ـ الا مجرد اللمسة الختامية لاتجاه واضح فى الموسيقى الفرنسية ينزع الى ايثار السطور اللحنية الثلاثة الأخرى فى الموتيت ذى السطور اللحنية الأربعة ، على حساب سطر «التنور» • ويرجع فضل العبقرية الايطالية الى اكتشافها هذه الميول، وقبولها لها ، ونهوضها بها • وينسب الى فلورنسى القرن الرابع عشر فضل ترتب على ذلك من اعادة لتنظيم الموسيقى القديمة ، وتحويلها الى فن باكر لعصر النهضة • فلقد منحت ايطاليا اللحن القوطى المقيد بالايقاع اتجاها ، وزودته بتقاطيع خارجية ، ووجهت الفن الجديد الى الرخامة ، وادخلت على العالم الموسيقى الجديد « سيمترية » وتجسيما •

علينا اذن عند الحكم على الاهمية التاريخية لحضارتى البلدين ان نقسم غصون الغار بينهما • ففرنسا تمثل النوع الأقدم من الفن • اما ايطاليا فتمثل النوع الأحدث واجتذبت فرنسا الطلبة والباحثين من شتىانحاء أوروبا• وتاثرت ايطاليا فى القرن الرابع عشر ـ ربما أكثر من سائر البلدان ـ تاثيرا عميقا بالحضارة الفرنسية • فلقد رأينا كيف قلد الشعر والأدب الايطالى منذ عصر باكر الفن البروفنسالى الفرنسى • اما خلال القرن الرابع عشر ، فقد بلغ التفاعل بين البلدين فى كلا الاتجاهين أوجه ، وتميز دائما بحيويته • واستمرت باريس كعبة للعلم والفن ، ولكن المدن الايطالية بدات تكتسب اهمية ، وتعلن استقلالها فى مسائل الحضارة ، وعلى هذا يكون النصف الاول من « الفن الجديد » قد خضع للفن الفرنسى، اما النصف الثانى فيمثل سيادة ايطالية استمرت أمدا قصيرا فحسب • علينا الآن ان نتتبع سير الأحداث ، فنعود الى التحدث عن «الفن الجديد الفرنسى» بوصفه نقطة البدء الصحيحة •

« الفن الجديد » فى فرنسا

استمر البلدان اللذان تقدم فيهما الفن الجديد يعيشان فى جو أواخر القرون الوسطى ، بيد ان ايطاليا قد ازدادت اقترابا من روح النهضة الدانية ، لأنها ظلت تحيا دائما فى ظل تراثها العريق • ان هذا يفسر طبيعة الحضارة الايطاليةالوسيطة التى لم تستطع بلوغ نفس عمق الروح الوسيطة وحرارتها فى فرنسا وبلدان الشمال الغربى ، فلم تكن فرنسا قادرة على عزل نفسها عن الحضارة والمدنية الوسيطتين بنفس السهولة التى حدثت لايطاليا ، لارتباطها بهما أكثر من أى بلد رومانى آخر • وبلغ التاثير الايطالى ـ من جهة أخرى ـ فرنسا ، ولكنه لم يستطع بطبيعة الحال الحلول مكان تاثير التراث القوطى الذى بدت مكانته فى نظر البلد الواقع على الطرف الآخر من الالب مماثلة فى المكانة للتراث الكلاسيكى عند الايطاليين • ومع هذا فمن الجدير بالذكر انه قد بدأ التاثر بالقوى الخارجية الخلاقة فى الخارج منذ جيوم دى

ماشو ـ اهم ممثل « للفن الفرنسى الجديد » ـ فى الاضمحلال • واختفى المؤلف الموسيقى غير المعروف الاسم ، وبدأ العصر القوطى فى أواخره يعترف بوجود انسان خلاق ينبع منه الخلق الفنى • فبعد ان كان موسيقيو « الفن الفرنسى الجديد » خاضعين لتاثير المذاهب الموسيقية المدرسية (السكولائية) ، يؤلفون الحانا متلعثمة مقيدة ، اتبعوا سليقتهم الايقاعية الفطرية ، وتخلوا عن الزخارف القوطية ، فالفوا الحانا مكتملة طيعة بديعة التكوين • واختفى الطابع العابس اللاشخصى لارادة الخلق الفنى فى العصر الوسيط ، وحلت محله عبقرية الشخصية المتفردة • وابتعد « موتيت الفن الجديد » عن الأسطر الكونترابنطية للقوطية فى تواصلها ، كما ابتعد ايضا عن مبدأ استقلال النص وتعدد اشعار فاصبحت معانى النصوص الآن اكثر ارتباطا بعضها ببعض، واعتمدت عادة على نفس اللغة ، وتنوع الفحوى ، فهو تارة ليريكى او دينى ، وتارة اخرى سياسى او اخلاقى • وقد بلغ الموتيت درجة عالية من الصقل الفنى متجهة الى التدهور ، اما الروح القوطية فقد ظلت حية ، ولكنها فقدت القوة البناءة ، وكشفت عن الميل الى السيمترية ، التى استمرت مميزة فى الحقب التالية •

وتسببت شدة تعقيد الموتيت فى تعرض مكانتها العالية للتحدى • وطالبت الجماهير باستعادة المجد السابق للاغنية ، التى تمتعت دائما بالشعبية • وساعدت على تحقيق هذه الغاية العودة المؤقتة لعالم الفروسية ، وعادت الافكار الوسيطة بالوانها الرومانتيكية للظهور ابان الفترة القصيرة لحكم الملك هنرى السابع (١٣٠٨ ـ ١٣١٣) الأشبه بفردريك بارباروسا آخر يحلم باحياء سؤدد آل هوهنشتاوفن ، وبالرغم من أن كل ما اثبتته حملته العقيمة على ايطاليا هو عدم جدوى اية محاولة لاحياء السياسة الامبريالية القديمة ، الا أن جيوشه قد لاقت ترحيبا من الكثيرين ـ من بينهم دانتى ـ فنظر اليهم كابطال قادرين على انهاء الصراع بن الجلفيين والجبللينيين ، الذى بدا وكانه لن ينتهى ، ثم جاء ابنه جون لوكسمبورج (١٢٩٦ ـ ١٣٤٦) ملك بوهيميا (١٣١٠ ـ ١٣٤٦) ـ وهو شخصية رومانتيكية يبدو كانها قد جاءت من القرن الثانى عشر وقد حشد فى هذا البلاط ،وفى خدمة الملك جون بمغامريناعادوا لفترة قصيرةالمجد التليد لعالم الفروسية • واستلهم هذه المؤثرات جيوم دى ماشو ، اعظم شخصية فى الفن الفرنسى الجديد ، ومن بين أعظم شخصيات تاريخ الموسيقى • فهو واحد من أواخر الاكليروس العلماء فى القرون الوسطى ، كان شاعرا وعالما وموسيقيا تقمص فيه الفن الفرنسى الجديد ، مثلما تجسم الفن القديم فى المعلم بيروتان ، ولاتعارض بين الاثنين ، لأن ماشو قد واصل رسالة الاستاذ الموسيقى الكاتدرائية « نوتردام » •

أتى ماشو على نفسه ـ بوصفه تروفيراء جديدا ـ اعادة احياء العالم القديم لفن الفروسية اعتمادا على سبل جديدة للتعبير ، ولكنه رأى أمامه الموتيت القوطي كما كان يمارسه « فيترى » ، ومدرسته ، وهو نموذج لم يكن من المستطاع اغفاله بوصفه القالب الموسيقى الأساسى المعاصر ، وهكذا ارتكن ماشو على الموتيت الباكر « للفن الجديد » كنقطة بدء له ، غير ان اعتياده الاستعاضة عن النصوص اللاتينية المعتادة باغانى غرامية فرنسية قد كشف عن محاولة لتطعيم هذا الفن بنصوص اغانى فروسية مزعومة ، واثبتت التجربة فشلها · فلم يكن من الميسور اعادة خلق فن ارستقراطى من القرن الثانى عشــر اعتمادا على الموتيت القوطى بجلاله وصرامته · وزودته اغانى « التروفير » و « الروندو » و « البالاد » بنماذج انسب · وحاول « ماشو » الشاعر استعادة روح الحب اللائق المهذب فى شــعره الغنائى ، ولكن هذا الشعر اثبت خلوه من الأصالة واعتماده على كلمات متحذلقة، والاعيب من القوافى تتبع نماذج ولى عهدها · على أن ماشو الموسيقى قد جاءنا فى الحان اغانيه بموسيقى معبرة عميقة الشعور تشع منها روح رومانتيكية مليئة بالخيال · وبذلك ارتفع « البالاد » البوليفونى فى نهاية العصر القوطى الى مكانة مساوية للموتيت ، وحول ماشو هذا القالب القديم للاغنية الراقصة الى نوع معقد ضم خصائص كل من الموتيت والروندو مستخدما كل مصادر البوليفونية بقدرة سامية ، تفوقه هو الشىء الوحيد الذى يتفوق عليها · والواقع أن هذه البالادات البوليفونية كانت اغانى مصحوبة بالتين او ثلاث · ما يغنى فيها لم يزد عادة عن السطر الواحد · وتمثل اخر تعبير اسلوبى عن الروح القوطية ، اذ تعرض التراث القوطى بعد موت ماشو للامتزاج المشوه بعناصر أجنبية ·

اصبحت الأغنية المصــحوبة بالآلات فى كل من فرنســـا وايطاليا جوهر للمؤلفات الموسيقية الدنيوية « للفن الجديد » زهاء المائة عام · وما لبث اثرها ان ظهر فى موسيقى الكنيسة ، واختفت الأغانى المنفردة بغير اصطحاب اختفاء تاما ، بينما ظهر اتجاه تسوية للتوفيق بين « الموتيت » و « البالاد » الجارين الوثيقى الاتصال بالفعل · وانتفع البالاد بما ترتب على ذلك من امتزاج اكثر من انتفاع الموتيت به · فقد كسب البالاد فى ناحية الصنعة والحرفية ، اما جوهر الموتيت فقد تعرض للوهن ، ولم تعد له اية قسمات موسيقية محددة ، بعد ابتعاده الفعلى عن الروح القوطية ، وكشفه عن تاثير بواكير عصر النهضة الايطالية ·

« الفن الجديد » فن دنيوى تقوم فيه ممارسة الموسيقى الروحانية ـ الطقوسية بخاصة ـ بدور ضئيل فى النشاط الخلاق لموسيقييه · وبذلك كشف عن تباين ملحوظ مع « الفن القديم » ، ومقطوعات الاورجانات الشامخة عند بيروتينوس · واستبعد فيترى وزمرته « الاورجانات » و «الكوندكتوس » القديمتين استبعادا كاملا ··

وحذرت اللائحة التى اصدرها يوحنا الثانى والعشــرون (١٣٢٤ ـ ١٣٢٥) من اتباع الاتجاه الجديد أو (المدرسة الجديدة) وكشف ذلك بوضوح عن تدهور حيوية الموسيقى الكنيسة القوطية بعد ان كادت تنسى فيها حتى تقاليدها ، واتبع الموسيقيون عند وضع اعمالهم النماذج الدنيوية ، واحدث عداء اتجاه البابا يوحنا اثره بطبيعة الحال ، ولكنه لم يستطع ايقاف التسرب البطىء للميول الجديدة الى موسيقى الكنيسة · وهكذا اقتحم اسلوب « البالاد » و «الموتيت » موســـيقى الكنيسة الصميمة · وبعد ان اختفى فن الاورجانا القديم ، اتجه الموسيقيون الى التلحين البوليفونى للاجزاء الخمسة الثابتة فى القداس الاورديناري : « الكيرى و « الجلوريا » و «الكريدو » و «السانكتوس » و « الاجنوس داى » ، وقاموا بتلحينها وفقا لاسلوب الموتيت السائد · بعد منتصف القرن ، بدأ اسلوب الاغنية يظهر فى الاسلوب الكنسى ، ولكنه افتقر الى حيوية الأغنية الدنيوية ، وتعبيرها ، لحرص الكنيسة على الوقار العريق لموسيقاها الطقوسية · وتم الاحتفاظ بقداسين من هذه القداسات للاخلاف · يرجع الأقدم الى بداية القرن الرابع عشر ، وظل يتبع أسلوب « الكوندواكتوس » الأقدم · أما الآخر فمن تاليف ماشو ، ويكشــف بالفعل عن تاثير « الفن الجديد » · والقداسات الايطالية من ذلك العصر لم يبق منها سوى شذرات ، وتعرض أسلوب البالاد · تركز الاهتمام على القداس ، ولكن « الفن الجديد » قد بدد طاقته ، وعجز عن مد نشاطه الى ميدان الموسيقى الدينية، وخلق اســـلوب جديد يتناسب فى الأهمية مع الفن الدنيوى الجديد · وجاء هذا الاسلوب من مصادر جديدة فى القرن الخامس عشر ، وبه بدأ عصر جديد ·

استمر الأســـلوب القوطى ، حتى فى تدهوره ، يحدث تاثيرا خلاقا ، بدا فى الحرص على مراعاة التصميم المعمارى رغم كل الاتجاهات المتجهة الى عكس ذلك· وظل متمسكا بحقوقه حتى امد بعيد خلال عصر النهضة ، اذ قام بتزويد البناء الموسيقى باسسه التقنية · ومع ان هذه الأسس قد احتفظت بطابعها الروحى ، الا ان التاثير الفنى قد اصبح حسيا ، تخضع لميول الفنان الفردية والطبيعية ، وخفت صرامة الأصول المعمارية للبناء ورصانتها ، حتى اصبحت لاتكاد تلمح · والتاثير القوطى هو المسئول عن اهتمام الفنان ببعض تصميمات صارمة « كالكانون » · واصـــله محـــاط بالغموض ، غير انه لا غبـــار على القول بانه قد جاء نتيجة لمرتجلات المنستريل على الآلات ، وفيها يكمش العازفون المتناوبون محاوراتهم الى حد ان الميلودية تجىء فى أعقاب الأخرى مباشرة · وفى القرن الرابع عشر ، حظيت بالتقدير الفنى بعد ان اتخذت شكل « الشاس » او المطاردة اى شكل اغنية من سطرين لحنيين يطارد كل منهما الآخر ، طاحنة تلحينا كاملا من أولها الى اخرها ، اى ليست فى القالب الاستروفى الذى يتعاقب فيه لحنان او سطران متماثلان فى تكرار « كانونى » جامد للحن · وتعد روندو ماشــــو : « نهايتى هى بدايتى

وبدايتى هى نهايتى

Ma fin est mon commencement et ma commencement et ma fin

خطوة أبعد من « الشاس » ، وادت الى ظهور الفن الكانونى المعقد الذى قدر له للظهور فى القـــرن التالى ، وهو مؤلف معقد البناء ، روعيت عند تاليفه قدرة الأصوات الثلاثة كلها على الغناء فى اتجاهين ، اما من بدء اللحن حتى ختامه ، واما من نهايته الى مبتداه ·

التراث الكامل لماشــو ميســـور الآن فى طبعة من نفائس البحث والعلم فيها نجد Le Livre du Voir Dit ، القصيدة التى يروى فيها الشاعر ابن الستين قصة غرامه بنبيلة شابة وفقا لانقى تقاليد الفروسية · وتذكرنا بالغرام الملتهب courtoi للتروفير القدامى ، و « بالادات » ذات رقة تكذب انتماءها للعصر، وموتيتات تكشف عن كل براعة فى الكونترابنط على اواخر العصـــر القوطى ، واستطاع نفر من صفوة الموسيقيولوجيين فى عصرنا (البرت ولودفيج فون بيكر) أن يثبتوا فى موتيتات ماشو الأخيرة اتباع المبادىء الصارمة للبوليفونية القوطية كما اثبتوا ان غيبيات الفيثاغورية الجديدة ، ورمزية العدد عند العرب ، التى ترجع الى عصور غابرة ، قد استمر ظهورها بصورة مقنعة فى السطور اللحنية العليا من هذه الموتيتات ، ولن بدت متحررة · اما الى اى حد كشفت هذه العناصر الوسيطة عن البراعة ، فيتبين من عدم اســتطاعة باحث قدير مثل موجوريمان اكتشافها ، مع انه ادرك الاهمية الثانوية للعنصر الميلودى بالنسبة لباقى العناصر فى مقومات الخلق الفنى · تمشيا مع الروح القوطية الصميمة ، فانه من العسير تقدير هذه الموتيتات التى توصف باستواء ايقاعها · وربما وصفها كثيرون بانها غير موسيقية ، الا ان تحويل الروحانية الخاصة ، فى بناء معقد صـارم الى أبعد حد ، الى صورة حسية جمالية قد تحقق بمهارة كاملة فى هذه الروائع · ولو توخينا الاناة عند دراسة هذه الاعمال لاتفقنا حتما مع حكم فون بيكر فى انها ضمن المبدعات العظيمة للفن الموسيقى فى شتى العصور ·

« الفن الجديد » فى ايطاليا

فلنعد الآن ـ بما عرفناه عن « الفن الجديد » فى فرنسا ـ الى اســتقصاء موسيقى القرن الرابع عشر فى ايطاليا، التى قاومت، كباقى اوروبا، حالة الارهاب التى سادت العالم المعذب ، ولكنها قاومت بتحرر فنى · فلم يرسم الايطاليون مشاهد رقصات الموت (الماكابر) ، كما فعل الناس فى فرنسا والمانيا واسبانيا · فتكاد قصيدة بترارك عن انتصارات الموت ، واللوحة الحائطية فى كامبو سانتو فى بيزا ان تكونا قد مجدتا الموت · هـــكذا كانت الاصداء الفنية لسنة ١٣٤٨

الحافلة بالمحن · والبلد القادر فى مواجهة قوى الدمار على ابداع اعمال فنية تعكس المأساة لا فى مظاهرها السقيمة ، وانما فى ذروة مثاليتها ، قادر ايضا على ابداع فن يعكس السلام والفرح وسط الشقاء · كانت « الريسبيتو » والاسترامبتو Strambotto والمادريجال ، تغنى وترتل فى كل مكان ، ولا يبدو ان الاهوال التى استمرت تخيم على الناس وقراهم قد استطاعت حجب روحها الدمثة الرقيقة· ليس امرا يسيرا فهم هذه الروح الشاعرية الهانئة ، فلا يكفى وصفها بانها نوع من الاستسلام الساذج ، الذى يدفع الى نسيان الماضى ، والاستمتاع بالحاضر فى فترات السلام القصيرة بين العواصف السياسية والاجتماعية والمادية · فلابد ان تكون هناك صلابة روحية قد امكنها الصمود فى وجه قوى الدمار · ولا جدال فى ان مقاومة القرن الرابع عشر بايطاليا لم تعتمد على الوعى ، فكان المســرح الذى عبرت عنه الفنون والآداب لا شعوريا من كل ناحية ، ثم جاء دور القرن الخامس عشر فى مواجهة المصير بحكمة واناة ·

نستطيع ان ندرك استعداد العصر للارتقاء بفن الموسيقى وقد ازدهر فيه الشعر الايطالى الغض · ويثير الانتباه كيف خيم النسيان على كل ما حدث بالفعل قبيل ظهور « الفن الجديد » · فلقد شعر موسيقيو الفن الجديد بالثقة والاطمئنان عند قيامهم بالتاليف الى درجة يتعذر معها تصديق عدم اعتمادهم على اسس نظرية كما يتقدم به بعض الباحثين · وفضلا عن ذلك ، فمن المستبعد ان يكون الايقاع الثلاثى (مازورة ذات ثلاث نبرات) هو المســـتخدم فى البلدان غير الخاضـــعة للسكولائية (المدرسية) · نعم لابد ان يكون « الفن الجديد » قد انحدر من ماض موسيقى عريق ، من اسمى مقام · ففى العهد الذى كانت فيه لغات الرومانس الأخرى مازالت فى دور الحضانة اخرج التوسكانيون « دانتى » و « بترارك » و « بوكاتشيو » ، وكلهم قد تميزوا بامتلاك اعنة لغة ، طيعة لكافة مطالب التعبير · محال اذن ان يكون هؤلاء الشعراء ، و « جيوتو » ـ واقرانه من المصورين ، قد ظهروا كظواهر منعزلة ، فلقد انضم اليهم موسيقيون فلورنســيون وايطاليون آخرون ، مساوون لهم فى المرتبة الفنية ·

ربما امكن ارجـــاع مادريجـــال القـــرن الرابع عشر madrialle او madriale الى الباستورال البروفنسالية ، ولكن طابعها قد تعرض لتغيير كبير فى تلك الحقبة · ولم تعد تروى مغامرات الغرام ، وتتغنى بجمال الريف · وقالبها الشعرى دقيق التنسيق ، اما موضوعها ـ وبخاصة فى مادريجالات بترارك وبوكاتشيو وساكيتى الاكبر ـ فيدور حول تأمل الطبيعة · واقدم مؤلف للمادريجال تعرف اسمه هو بيترو كازيللا صديق دانتى ، الذى خلده فى « المطهر » · ومع هذا فلم يبق من مؤلفات كازيللا اى شىء · القالب المستجد الآخر فى الفن الموسيقى

الايطالى هو « البالاد » أو « البالاتا » • ويقف فى الطرف المقابل للموتيت القوطى يضوز المثل الأعلى للعصر الجديد فى صورته المنمنمة بعصبيتها ورقتها وحيويتها . لا يصح القول بمساواة هذه البالادات الايطالية للبالادات الراقصة التى كثيرا ما يشير اليها الشعراء ، لأنها ليست راقصـــة فى روحها • وفقدت قوالب الرقص الشعبية الأصلية طابعها عندما اســـتولت عليها موســـيقى الفن وجعلت لها نمطا • وحدث أمر مماثل فى القرن الثامن عشر عندما ظهرت فى متتابعات آلات ذلك العصر رقصات شعبية مثل الجافوت والمنويتو فى قوالب نمطية ، أما موسيقى « الشاس » الفرنسية فقد واءمت الاسلوب الكونترابنطى الجديد الذى استطاع بعد استبعاده لسطر « التنور » انشاء سطر « الباص » المصاحب الذى هبط الى وضع ثانوى هو مساعدة اللحن وسناده فقام بتعزيز اللحن وتزويده بأساس هارمونى • وسرعان ما غدت الكاتشيا الايطالية شكلا مستقلا مختلفا عن النموذج الفرنسى بعد تطبيقها المنطقى لمبدأ الباص المصاحب • وهكذا أصبح للكاتشيا سطران لحنيان كانونيان علويان يدعمهما ويصحبهما سطر « باص » مستقل فى القرار • تختلف هذه الكانونات الفلورنسية اختلافا بعيدا عن « السامركانون » من ناحية مازوراتها الأربعة والمادريجال والكاتشـــيا بما فيهما من براعة غنائية وما ظهر فيهما من (ديالوج) توحى بثنائيات الاوبرات الاولى فى بواكير القرن السابع عشر •

الاساطين الأساسيون للفن الايطالى الجديد هم اعلام فلورنسا : فرنشسكو جوفـــانى » و « جـــيرالديللو » و « لـــورنزو » و « دونـــاتو » و « اندريا » و « باولو » و « بارتو لينـــو » من بادوا و « جـــاكوبو » من بولونيـــا • ومع هذا فابرز فنان هو فرانشسكو لانديني (أولانديبنو ١٣٢٥ ـ ١٣٩٧) ابن المصـــور « جـــاكوبو لانديني وآل كازينتينو » ، ومع أن فرانشـــسكو كف بصره منذ الطفولة ، فقد حظى بالاعجاب كعازف أرغن وكمؤلف موسيقى وشـــاعر وفيلســـوف • وتمتع لانديني ببراعة أســـطورية فى عزفه للأرغن فى فلورنسا ، كما أبدى براعة مماثلة فى العزف على الفلوطة والعود ، وتناهز مؤلفاته المائتى مقطوعة دنيوية ، محفوظة فى مخطوطات مختلفة بفلورنسا ولندن وباريس، وهى ميسورة الآن فى طبعة حديثة • وتضـــم مكتبة « لاورنسيانا » بفلورنســـا مخطوطة كتبت فى القرن الخامس عشر بخط جميل للغاية كانت فى حوزة انطونيو سكوارشيالوبى عازف الارغن الخاص بالدوق لورنزو الأفخم وتحتوى على مسائل خصبية متصلة بالفن الايطالى الجديد • وان عدد مقطوعاتها : ٣٥٢ التى نشرها يوهانس فولف عددا منها ، تمثل اكثر ما لدينا من وثائق موسيقية عن العصر •

تذكرنا موسيقى القرن الرابع عشر بايطاليا فى مجدها وازدهارها بالحقبة اليانعة قصيرة الأجل للمادريجال ابان عصر الملكة اليزابث فى انجلترا • وفى بحث

للفيلسوف العالم بروز دوشموس دى بلديمانديس من جامعة بادوا ، بعنوان Tractatas Practiae de Musica Mensurabili ad Medumo Ltalicorum (١٤٠٩) ، رأى هذا العالم وجوب الدفاع عن قيمة الموسيقى الايطالية ، واصالتها وهى التى سيطر عليها الفن الفرنسى فى نهاية القرن • وشجعت عودة البابا من افينيون الى روما على ايثار الموسيقى الفرنسية ، وتوافد المغنون الفرنســـيون والاساتذة الى ايطاليا تصحبهم التقاليد القوطية ، وقد توافر لهذه التقاليد قدر كبير من القوة حث الايطاليين المقيمين فى افينيون على تلحـــين نصـــوص بالادات فرنسية بالطريقة الفرنسية الصرفة • ولم تتعرض الموســـيقى القومية وحدها للتحوير بتاثير الاتجاهات الفرنسية ، فلقد شاعت ايضا الطريقة الفرنسية فى التدوين باعتبارها أرقى صورة فى الكتابة الموسيقية • وجاء التاثير عارما الى حد اقدام حتى من يجهلون الفرنسية على تلحين بالادات فرنسية • والمخطوطة الشهيرة لمجموعة البالادات الفرنسية كوديكس شانتى Céantilly codex ـ التى ألفت فى ايطاليا من تأليف واحد من هؤلاء • ومع ان فترة ازدهار « الفن الايطالى الجديد » كانت قصيرة نسبيا الا أن هذا الفن قد استطاع الجمع بين ثلاثة اركان : اللحن والايقاع والهارمونية فى نظرة موسيقية ظلت ملامحها الأساسية صـــميمة حتى يومنا هذا ، رغم التغيرات التى طرأت من حين لآخر •

ممارسة موسيقى القرن الرابع عشر (التريشنتو)(*)

تشهد التصاميم والنمنمات المعاصرة بمدى خصب الحياة الموسيقية فى القرن، وتنوعها • فلقد تحدثت المراجع الأدبية عن الرقصات والأغانى الشعبية وأغانى الغرام التى كادت تختفى كلية • على أن المخطوطات المحتوية على الموسيقى نفسها لا يمكن اعتبارها كافية وحدها لاعطاء صورة وافية عن موسيقى العصر ، فكان عصر ارتجال ، لا تمثل فيه النوتات المدونة غير الاطار الذى بنيت عليه المقطوعة الموسيقية • حيث السطور اللحنية تضاف ، كما تستخدم السكتات الموسيقية الموسومة بالفواق hoquetus ، بالاضـــافة الى اشـــتراك كل انواع الآلات فى مصاحبة المغنين • وصادف رنين الباصات Drone Bass التى يؤديها مزمار الرنين فى موسيقى القرب او وتريات الكمنجة استحســـانا فاق كل حد • وعلى الرغم مما كان يحدثه استخدامها من تغيير فى ملامح المقطوعة ، الا أنها لم تكن تدون قط • ولا يؤدى العمل الموسيقى وفقا لرموزه المدونة الا فى حـــالة توفرها وتوفر العازفين لها • أما فى حالة غياب المغنى او اى عازف فكان سطره يحذف بكل

(*) يسمى الايطاليون القرون بأرقام سنواتها فيقولون قرن « الثلاثمائة » وقرن الربعمائة بمعنى الثلمائة والألف والاربعمائة والألف ـ المراجع •

بساطة · أما اذا زاد العازفون واحدا أو اكثر فتؤلف لهم سـطور اضافية او ترتجل · كانت المؤلفات الموسيقية قابلة للتعديل ، وهى شبيهة بهذا « بالحواديت » الطويلة التى يختار منها اجزاء للتلاوة تبعا للمناسبة ·

لم يعرف « الفن الجديد » الفروق بين موسيقى الغناء وموسيقى الآلات ، فيماعدا حالات الرقص · وترغمنا جميع المراجع من صور ومؤلفات ادبية على الاعتقاد بتساوى النوعين فى الأهمية، وتتعارضكل وثيقة تاريخية او أسلوبية مع النظرة المثالية الرومانتيكية التى نادى بها كثير من المؤرخين باقتصار موسيقى عصر النهضة على الغناء · وعلى العكس ، فمن الواضح ان الآلات قد قامت بكل تاكيد بدور هام فى اداء هذه الموسيقى ، كما انها شاركت بصورة ملموسة فى انشاء أسلوبها · وربما ذهبنا الى ما هو أبعد ، وقلنا انه كثيرا ما كانت مؤلفات الغناء فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر تؤدى بالآلات وحدها · والدليل على صحة هذا واضـح فى ملاحظـات « ماشو » الذى اباح عزف بالاداته على الأرغن وموسـيقى القرب وغـيرهما من الآلات ، وبين ان هذا الاجـراء حق طبيعى للموسيقى droit nature ·

تعرفنا التصاوير والوثائق الأدبية المعاصرة ، والأوصاف الخاصة باحتفالات الزواج الكبيرة ، وغير ذلك من الاحتفـالات الدينية ، بالمجموعة الفنية المثيرة للدهشة للآلات المستعملة فى القرن الرابع عشر · ويزودنا بمعلومات ممتازة عن الموسيقى والآلات الموسيقية بوجه عام كتاب Les Echecs Amoureux وهو كراسة ترجع الى النصف الثانى من القرن ، كتبها احد الهواة الفرنسيين « فانيلات » و « الهاربات » ، و « البسالتريات » (آلة قانون نحاسية) و « الاعواد » و « آلات الهـيردى جاردى » (آلة وترية تعـزف بتروس تديرهـا ماينفللا) و « الطرومبيتات » و « الطبول » والقصبات الموسيقية السيمبال ، وموسيقى القرب والاراغيل والابواق والفلوتات ـ ماهى الا قليل من كثيرا دعى بعضها بالـ haulz والآخر « بالباص » bas · وفسر المصطلحان على انهما يعنيان : آلات عالية الطبقة وأخرى خفيضة · الا انه يتضح من مجرى الكلام انها الآلات الصداحة والآلات الرقيقة · وتشهد بهذه الفروق الوثائق المصورة ، والآلات التى مازالت محفوظة بعناية · وتظهر الآلات « الباص » فى الحان مجالس الأنس الخاصـة ، بينما تستعمل المجموعات الأخرى فى معزوفات الخلاء وفى الحفلات الراقصة · ونغم النوع الأخير زعاق نفاذ ، ولكنه فارغ جاف · وتبعا لوجهة النظر الحديثة لا يصح وصف الآلات الخفيضة بالرقة ، رغم ما كان يقال عنها حينئذ ، لأن النغم الحاد (المسرسع) كان أقرب الى روح العصر ، وهناك مسحة شرقية ملحوظة فى هذه الآلات ، تميزت بها أيضا موسيقى العصر بوجه عام · فكلها من اصل شرقى،

وتستعمل بطريقة رتيبة نوعا ، بلا تغيير فى طابع صوتها من ناحية ارتفاع الصوت وانخفاضه · ولابد أن تكون نفس هذه السمة الشرقية قد سادت حالات التخانف اثناء الغناء « المعروف بالفالسيتو الأنفى » ، الذى يمكن التعرف اليه بوضوح فى عدد كبير من الصـور التى بينت ملامح المغنين بدقة بالغة · والتخـانف فى الانشاد الدينى ـ الذى كان ومافتىء سائدا بالبلدان الشرقية فى ترانيم القسس الكاثوليك ـ استطاع ان يشق طريقه الى فن الموسيقىالدنيوية فى العصورالوسطى ويتبين من شيوع استعمال «موسيقى القرب» و «الشوس» («الشالمو» السلامية) وكلها من آلات الغاب الخنفاء التى تفسر اللون الأخنف فى موسيقى العصر ·

لابد أن تكون الفيول قد لاقت اسـتحسانا عند الهواة ، اذا اعتمدنا فى هذا الحكم على الصور والروايات العديدة · فهى بالنسبة للقرن الرابع عشر كالبيانو هذه الأيام ـ وارتقى عزف الأرغن الى درجة عالية · والى جانب الأرغن الكبير فى الكنيسة، كانهناك نوعان أصغر منهحجما : البوزيتيف المعروف «بارغن القاعة» او الثابت والبورتاتيف أى النقالى · وهو آلة صغيرة ، يمكن نقلها من مكان لآخر، كما يتبين من اسمه ، وتوضح الصور المعاصرة ان الآلة الصغيرة كانت تظهر فى كل مكان · فكان الناس يصحبونها حتى فى نزهاتهم الخلوية · وعازف الأرغن هو اكثر الموسيقيين خبرة · اذ كانت واجباته تفرض عليه ملء السـطور اللحنية الشاغرة ، ولم شمل جميع العازفين والمغنين ، وزواق الموسيقى وشـخلمتها ، واراحة المغنين بعزف وصلات قصيرة ·

تبين المصادر المصورة مدى شيوع مجموعات الآلات والمغنين ، فكان عددها يتراوح بين الاثنين والعشر او اكثر · وهناك استنتاج هام اخر نسـتطيع ان نستخلصه من هذه المصادر ، وهو عدم استخدام الآلات فى مجموعات متجانسة ، كما يحدث فى العصر الحالى عندما تتالف مجموعة الوتريات من شتى انواع أسرة الفيولينة ، ويسـفر ذلك عن امتزاج الرنين باللون · اذ كان الأمر حينئذ على النقيض ، فالمنشود هو اكبر قدر مستطاع من التباين واختلاف اللون ، وتتاسب هذه الظاهرة على خير وجه التقليد القوطى المتمثل فى كونترابنطية الأسطر اللحنية ونصوصها الكلامية ·

اتجاهات جديدة فى نظرية الموسيقى وجمالياتها

نظر الفن طوال العهد الدرسى من القصص الموسطى كخادم للكنيسـة · واستمرت هذه النظرة منعكسة فى معظم «الفن الجديد» · ومع ان الكتاب النظريين قد نبهوا لما حدث من تقدم فى التطبيق العملى لقواعد الموسيقى « القابلة للقياس » [illegible]

للأبحاث الأقدم · فلقد كرر حتى كتاب الـ Ars Nova (الفن الجديد) لفيليب فيترى المذاهب القديمة لطبيعة الموسيقى · واستغرق ماشيتوس من بادوا فى تأملات سديمية عن أصل الموسيقى · وواصل الباحثون الموسيقيون الذين كانوا يعلمون فى الجامعات تأكيد استقلالهم عن المغنين والعازفين ، وأيدت أغلب أبحاثهم التفرقة القديمة بين «الموسيقار» والمطرب (الكانتور) · فلما حاولت القرون الوسطى وضع مذهب جمالى ، وتركزت جمالياتها وموضوعاتها على « الكمال » و « الغاية » « والتناسب » ، و « الفخامة » ، و « العذوبة » والكلمة الأخيرة : Suavitas فى الأصل تقرن عادة « بالملاحة » و « الظرف » وكانت من المصطلحات العامة فى جماليات اواخر العصر الوسيط ، وان تحتم علينا عدم اتباع المعنى الحرفى الحديث لهذه الكلمة عند تفسيرها ، لأن موسيقى العصـــر لم تكن « حلوة » حقا ، وفقا لفكرتنا عن الحلاوة · تماما كما لا تمثل مجموعة الحروف المتحركة الفظة التى تميزت بها اللغة الفرنسية الوسيطة ماتسميه الـ La doulce langue Française ومع هذا فهناك فجوة لايمكن تغطيتها بين « الفن الجـديد » ، وعـــالية القرون الوسطى ، تظهر فى العزلة الجمالية التى لاذ بها الخيال الفردى القوى عند فنانى الفترة الأخيرة ، والتى اخطاوا وظنوا أنها مرادفة للحرية ·

عكست التيارات الفكرية فى بداية القرن الرابع عشـــر نفس الاتجاه الجديد الذى لاحظناه فى باقى الفنون · ففى الفلسفة واللاهوت ، جاءت عقب المذهب الذى حاول التوفيق بين المعرفة الكلاسيكية والايمان بالأديان السماوية ، عملية فحص نفاذه للقواعد الفلسفية واللاهوتية اعتمدت على قدر ملحوظ من الحصافة · وظهر هذا الاتجاه عند دانس سـكوت (مات ١٣٠٨ ـ الذى درس فى اكسـفورد وباريس ، وكان مقتنعا بخطأ القديس توما الاكوينى فى اعتقاده امكان الاستدلال العقلى على وجود الله وخلود النفس · وهكذا عارض اتباعه (الســكوتيون) التوماويين اتباع القديس توما · على انه اذا كان «الدكتور الاريب» Subtilis ـ وهو اللقب الذى اشتهر به دانس سكوت عند معاصريه ـ قد تخلى عن الطريق الذى اناره القديس توما ، الا ان هذه الخطوة لا تعد خطوة الى الوراء ، فلقد تمتع سكوت بنفس نصيب الراهب الدومينيكى الكبير من التدين والعلم ، ولكنه اعتقد مثل « الدكتور المعصوم » وليم من اوكام (مات ١٣٤٩) بعدم تيسر الدفاع عن العقائد الدينية اعتمادا على الأسس العقلانية ، والايمان أساس قبولها · ويستطاع ملاحظة حركة مماثلة فى العروض النظرية التى قدمها علماء الموسيقى · فالى جانب الحشد الكبير من النظريين « الرسميين » ، ظهرت طائفة أصغر من الكتاب تحررت من الروح المدرسية (الاسكولائيه) بتأثير الروح المناهضة للطبقة المتوسطة وشطت فى حماسها القوى عندما أعلنت الحرب ضد العلم الموسيقى العتيق ··· والمعروف لنا مما أصدرته هذه الطائفة بحثان : الأول سبق الكلام عنه « النظرية » Theoria لجوهانس [illegible] Les Echecs Amoureux

وسبق الاستشهاد به كأفضل مصدر اعتمدنا عليه عند الكلام عن الآلات الموسيقية فى القرن الرابع عشـــر · ويرفض هذان المصـــدران الموثوق بهما غيبيات العدد ومتضمناتها النظرية ، مع اظهار تشكك فى « موسيقى الاجرام » ، بيد أن مؤلف Les Echces Amourex قد عزف عن قطع الصلة بالماضى نهائيا ، فنصح بالاعتماد على الموسيقى كمصـــدر للتامل النظرى ، ورآها أيضا مفيدة فى تعليم الأطفال والترويح عن النفس بعد العناء اليومى · اما جروشيو الجرىء فلم يعترف بأى حل وسط ، وضرب عرض الحائط بكل نظريات الفيثاغوريين البوتيوسيين عن « الموسيقى الكونية » Musica Mundana ·

انحدر كل من العالمين الكبيرين اللذين سادا بشخصيتهما العلم الموسيقى فى اواخر العصور الوسطى : « جاكوبوس » من لييج ويوهانس دى موريس ، من المجموعة الكبرى من العلماء الذين مثلوا القمم الأخيرة لمعارف العصر الوسيط ، ومع هذا فكلاهما كان وثيق الاتصال بالفن الجديد الصاعد ، أما من ناحية معارضته ، أو بسبب تأييد اتجاهات أوائل عصر النهضة · وقد سبق ان تحدثنا عن البحث الشهير الذى أصدره جاكوبوس من لييج باسم « نظرات موسيقية » Speculum Musicae · والغرض الأصلى من هذا الكتاب هو مهاجمـــة المحدثين من انصار « الفن الجديد » من «منشدين » و «كتاب نوتة » و « كتاب » · ولكن جاكوبوس ، عدل عن خطته بعد ذلك ، فضم فصولا من كل ميادين المعرفة الموسيقية الى جانب فصوله النقدية · ومن المستطاع الزعم اعتمادا على معالجته الوافية لكل الميدان ، بان هذا الباحث الكبير قد ادرك كيف يتعرض للنسيان العلم الموسيقى السامى الذى ظل اكمل بكثير من الممارسات الموسيقية ، ولا علاج لذلك الا اذا أقدم واحد من الناس على التوفيق بين كل منجزات الماضى فى نسق جامع ، وهكذا ظهر هذا النسق فى كتابه « نظرات موسيقية » آخر مبحث وسيط كبير فى الموسيقى · ولا اتباع لجاكوبوس ، فقد شغل فن التدوين الموسيقى فى تقدمه السريع عقول المفكرين فبداوا يمنون جميعا بالمشكلات العملية الخالصة ·

ستظل شخصية «يوهانس دى موريس » من الألغاز المحيرة · ولقد تمتع خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر بسلطان لا يقارن بغير ســلطان بوتيوس فى القرون الوســطى · وشـــاعت ادعاءات مغالى فيها جعلت دى موريس رائدا ومخترعا ، فذكر بعض كتاب القرن السادس عشر انه اخترع الحروف الموسيقية · ولاقى دى موريس اعجابا شاملا بوصفه مؤرخا متعدد الاهتمامات ، متميزا بوجه خاص فى الرياضيات والفلك الموسيقى · واظهر اســتقامة غايته عندما انحاز لمناصرة « فيترى » · ان مثل هذه النظرة الحديثة المتحررة ، قد صعبت القول بأنه الف « النظرات الموسيقية» ذلك العمل المشبع ـ كما رأينا ـ بالاتجاهات المحافظة ·

ظهرت النظرة الوسيطة الى « موسيقى الاجرام» فى المذهب الفلسفى لدانتى . وملحمة « الفردوس » حافلة بالربط بين الموسيقى ونظام الكون ، ويمكن مقارنة افكارها بالفكرة الوسيطة « لموسيقى الاجرام » كما عبر عنها ماركينوس من بادوا أو المفكر الايطالى الممثل للقرن الرابع عشر ، الذى اعتقد ان الموسـيقى بعظمتها تغمر كل الأشياء من حية وميتة · ولم يحل النقد الذى وجهه نفر من الواقعيين دون استمرار تعلق عقليات القرون الوسطى الكبرى بالجوانب الرمزية للموسيقى الكونية · فيقول ماشو : « الموسيقى علم » ، ويتعاجب يوهانس الفلورنسى (دى فلورنسيا) أحد الموسيقيين المحدثين فى «الفن الفلورنسى الجديد » ويقول « أيتها الموسيقى ياعلمى العزيز o tu carascientia mia musicale» مثل هذا الكلام الذى يذكرنا بروح الفلاسفة العلماء البويتسيين يتناقض ، كما يبدو – مع سير الاحداث. ولكن ما حدث فعلا هو ان «العلم » قد تغير خلال القرن الرابع عشر فاصبح يدل على « الحذق » و «القدرة » و «الممارسة العلمية » وتضـمن مثل هذا التغير فى المعنى تغيرا فى مبرر وجود الموسيقى فحدث تغير من النظرة الاخلاقية التأملية الى ما يصح تسميته بالاتجاه النفعى · وتبعا لذلك يكون الشطر الثانى من قصـيدة ماشو متوافقا مع الصرامة البادية فى الشطر الاول : « الموسيقى علم حض الناس على الضحك والغناء والرقص » ·

وفى نظريات الموسيقى التطبيقية ، ادى تقدم التاليف البوليفونى الى زيادة فى دقة التحكم فى تصويت الأسطر اللحنية · وعبرت عن ذلك نظرية « نوتة فى مقابل نوتة » أو لما كان رمز النغمة الموسيقية هو النقطة Punctus ، فعلى هذا يكون الشعار نقطة مقابل نقطة Punctus contra punctus (كونترابنط)(*) وظهر هذا المصطلح لأول مرة حوالى سنة ١٣٠٠ ، ولكن لم يتم شـرح اتجاهات نظرية « الكونترابنط » بطريقة مركزة الا عند نهاية القرن ، عندما صرح أصحاب النظريات : «بان غاية الكونترابنط هى اداء عدة الحان فى نفس الوقت ، والربط بينها فى توافق حسن التنسيق » · ولو راعينا ما حدث من تغير مستمر فى معنى التوافق فمن الجائز اعتبار هذا التعريف صحيحا فى كل العصور التالية عن تاريخ الموسيقى ·

ادرك رجال العلم الطبيعة الفزيائية للصوت ، ويصح اختيار ايضاح الشاعر تشوسر كبرهان عملى ممتاز ، كثيرا ما يلجا اليه عند الشرح اساتذة المبادىء المبادىء الأولية للفزياء فى ايامنا هذه ·

(★) ولما كانت كلمة Puncto او Punto بالايطالية تترجم فى لغة البورصة عندنا بكلمة « بنط » اقترحت على مسئوليتى بوضع المصطلح المشهور باسم « contrepoint » هكذا فى العربية « كوانترابنط » ــ المراجع .

Every Word ....
كل كلمة

That Loude or privee spoken is ......
يجهر بها خافتة او عالية

Moweth first an air about
فتثير أولا حركة الهواء

And of this moving out of doute
وبتأثير هذا التحرك فى الجو

Another air anoon is meved
يتحرك هواء آخر على التو

As I have of the water preved
وكما ثبت فى حالة الماء

That every cercle caases other
الدوامة فيه مصدر دوامة أخرى

كذلك يا أخى العزيز الحال فى حركة الهواء
Right so of the air any leve brother

حصل شوسر على معلوماته من كتاب فنسان من بوفيه : «نظرات فى الطبيعة» Speculum Naturale ومن كتاب « عن الموسيقى » لبوتيوس ، واشار الى المرجعين صراحة فى عدة مناسبات · وبازدياد توغلنا فى القرن الرابع عشر ، ستقل مصادفتنا لذلك العداء القديم للموسيقى الذى بدأ بقلق القديس اغسطين، ومخاوفه من تصادم الخصائص الحسية للموسيقى مع ناحية الورع فى الأناشيد الطقوسية على أن معتقدات القديس اغسطين قد استمرت باقية ، ولكن رقة روح القديس فى الاقناع قد تحولت الى شـكوى صـارمة انتهت بالاتجاه المتزمت لكالفان البروتستانتى · وتزودنا الفقرة الآتية من كتابات البروتستانتى الآخر ويكليف بفكرة طيبة عن صدى معتقدات اغسطين ، بلسان هذا الرائد العظيم الأهمية لحركة الاصلاح الدينى :

« فى البدء ، كان الناس ينشدون الأغانى الحزينة عند دخولهم السـجن ليفقهوا الكتاب المقدس ، أو للخلاص من الكسل ، أو الانشغال على نحو ما بشىء نافع· ولكن هذه الأغانى لا تتفق مع اغانينا التىتثير الغبطة وتعلو بالنفس، بينما اغانيهم تدفع الى الأسى وتركز طويلا على كلام الرب فى شريعته · وبعد ذلك بفترة قصيرة ذاعت الاعيب عابثة (كالديسكانت) وتعدد الأصـوات (الاورجانوم) « أورجون » و « هوكيتوس » التقطعات الصغيرة ، التى تدفع التفهاء الى الرقص بدلا من حثهم على الأسى والنحيب ·· ولكن على هؤلاء الحمقى خشـية كلمات القديس اغسطين الصادق ، وفيها يقول : (اذا اطربتنى الموسيقى اى الاغنية) اكثر مما يطربنى نص الجملة المغناة فعلى أن اعـترف بأننى قد اقترفت جرما فظيعا) ·· عندما يلتقى اربعون أو خمسون فى كورس للغناء ، يقوم ثلاثة او أربعة من الزعار الدعار المعجبانيين باداء طقوس شديدة الورع بعد تزويدها بالحليات، حتى تحول دون استماع أحد الى الكلمات ، اما بقية افراد الكورس فيصيبهم البكم ويتطلعون الى رفقائهم كالمهابيل »

انتشار الموسيقى وتذوقها فى القرن الرابع عشر

فى عصر « الفن الجديد » لم يقتصر الأمر على تردد أصداء موسيقى الكنيسة، بروحانيتها ووقارها ، فى الكاتدرائيات ،او على تأمل العلماء من أساتذة الجامعات للمشكلات النظرية المستغلقة ، فلقد ازدهر ايضا فن موسيقى دنيوى جديد فى شتى الانحاء ، دعا الاشراف والعامة على السواء لعشق نضارته . وحيثما اتجهنا بأبصارنا الى التصاوير والنقوش ، والاشعار والحكايات ، فاننا سنصادف وفرة من البينات الدالة على ذيوع الاستمتاع بالموسيقى . فالجو الذى دارت فيه أحداث الديكاميرون لبوكاتشيو مشحون بالموسيقى . وليس ذلك من قبيل المجاز فهى مسك الختام لكل يوم، وتستهل بها معظم الايام . فمثلا عقب عشاء اليوم الاول من الليالى العشر ، اشترك عديدون فى اغنية راقصة لا يستبعد ان تكون «البالاتا» المستحبة. وقام باداء الرقصةالتى وصفها بوكاتشيو جمع من الراقصين يتصدرهم شاب او فتاة ، وكثيرا ما توضع فى مقابل اغنيتهم : الريتورنيللى أو الفواصل الموسيقية التى يقوم بعزفها الآخرون من حاملى الآلات الموسيقية . وشاعت معرفة الموسيقىبين أهل العلم. وتحدث بوكاتشيو عن معرفة دانتىبالموسيقى فذكر كيف كان الشاعر يلاقى فى شبابه متعة خاصة فى الغناء والتمثيل ، ويعتبر كل صاحب براعة فى الغناء والموسيقى صديقا له ، وألف قدرا كبيرا من الشعر ، وكان يطلب منهم تلحينه . واثناء طوافه فى المطهر ، التقى بصديقه ، كازيللا ، وهو واحد من هؤلاء الموسيقيين اصدقاء شبابه ، الذى استجاب لطلب الشاعر فغنى قصيدة canzone دانتى : « الحب الذى تتجاوب كلماته فى خاطرى(*) Amorche ne la Mente MiRagione . واسرت عذوبة الموسيقى الجميع . هذه لسوء الحظ هى الرواية الوحيدة التى لدينا عن الموسيقى الذى ربما اعتبر سيد عظماء « الفن الحديث » بين الفنانين الفلورنسيين .

لم تكن الموسيقى تتردد فى مناسبات الاحتفالات فحسب ، بل وفى ساعات الفراغ من العمل اليومى ، وبخاصة اثناء الحج ، فلقد اثبتت وثائق عدة مصادر قيام الحجاج الزائرين لقبر توماس آه ابيكيت بالغناء والعزف اثناء مرورهم ببعض المدن . «وتمثيليات الاسرار الدينية» حافلة بالموسيقى ، كما بينا فى الفصل الخاص بانتشار الموسيقى الجريجوريانية ، ففى روايات الأسرار الدينية « الانجليزية اشارات عديدة لاستعمال الموسيقى . وكثيرا ما كان احد الممثلين يدعو الآخرين أو الجمهور لمشاركته فى الغناء كما فى « روايات الأسرار الدينية لدجبى » .

(★) افاض الدكتور حسن عثمان فى مقدمة ترجمته للفردوس فى الكلام عن صلة دانتى بالموسيقى والموسيقيين (راجع ص ٥٩ وما بعدها) .

كان الانجليز مولعين بالموسيقى ، التى كانت ركنا هاما فى ثقافتهم ودينهم ووسائل تسليتهم . واستمرت تبعية اغلب المدارس فى القرن الرابع عشر لدور العبادة، وان كانبعضها قداستقل عنها . وفى المراحلالاولية تميز التعليم الموسيقى ببساطته التى تناسب صغار الاطفال . واتصفت اغانى المدارس بارتفاع مستواها، فعاليتها الأساسية هى « تعليم الاطفال ، « لانك اذا علمت الغناء تسنى لك المحافظة على شعائر عبادة الله فى كنيستك » . ولا يستبعد ان تكون قد استغلت فى تعليم القراءة والكتابة أيضا . وبهذه المناسبة كانت مدارس الكورال الفرنسية أشد صرامة . اذ قضت اللوائح المنظمة لسلوك صبية الكورس فى نوتردام بباريس (١٤٠٨) على وجوب قيام استاذ الكورال بتعليم الصبية « الأغانى البسيطة والكونترابنط ، وبوسعه أن يضيف اليها القليل من اناشيد الديسكانت الوقورة . ولكن ينبغى الا تحول تمارين الموسيقى دون قيام التلاميذ بدراسة النحو » . والظاهر ان الكتابة لم ينظر اليها فى انجلترا كشىء مماثل فى الأهمية للقراءة او الغناء ، وفى احدى حكايات كانتربرى لتشوسر : رئيسة الدير Prioress وصف مدرسة صغيرة ، ولم يجىء فى هذه الحكاية اى ذكر للكتابة .

Swich maner doctrine as men used there
This is to seyn to sigen and to rede(*)

لم تغفل الموسيقى عند تعليم الاشراف ايضا ، فكانوا يتعلمون عزف الهاربة والمزمار والغناء والرقص ، واجمل وصف تشوسر اثر التعليم على السيد Squire فى القصة :

Singinge he Was or Polytinge al the day.
Wel coude he sitte on hors and Faire ryde.
He could songes make and wel endyte
I uste and eek daunee and wel purtreye and wayve (**)

اولع بالموسيقى اصحاب الحيثية فى البلاد ، وبخاصة افراد العائلة المالكة ، وحرصوا ايضا على اختيار افضل الموسيقيين فى قصورهم ، وكثيرا ما كانوا يخصصون مبالغ صغيرة من المال للفنانين ومباريات العزف على الآلات ، وتضمنت ميزانيات ملوك وملكات فرنسا الكثير من البنود الخاصة بشراء الآلات واصلاحها . وتحدث فرواسار فى حولياته « عن وجود اكثر من ثلاثين عازفا

(★) تنص القواعد المتبعة هناك على تعليم الرواية والغناء والقراءة .

(★) قد يبقى ساعات بلا عمل ، او ممتطيا جواده الى السوق . وقد يغنى او يلحن او يرفه عن نفسه ، او يرسم او يكتب .

للطرومبيتة فى حفل تتويج شارل السادس (١٨٢٥) ، اتصف عزفهم بالصفاء والسحر » · وأعلن الملك خوان الأول ملك الاراجون (١٣٥٠ ـ ١٣٩٥) ـ وكان من عشاق الموسيقى ـ عن رغبته فى تعيين عازف ارغن شهير فى خدمته ، كان ضمن حاشية بلاط بورجونيا ، ولم يضن عليه باى ثمين او غال عندما طلب ارغنا متنقلا ، او على مؤلفاته التى احتوت على انطباعات estampies ومقطوعات اخرى كان يعزفها ، وضمت قائمة الموسيقيين فى خدمة الملك ادوارد الثالث ملك انجلترا (١٣٢٧ ـ ١٣٧٧) خمسة عازفين للطرومبيتة وعازف للـ citoler ، وخمسة من عازفى المزمار وعازف طبلة صغيرة taberett ، ٢ كلاريون (طرومبيتة) وعازف طبلة عربية صغيرة makerer (**) وعازفين على « الكمنجة » وثلاث من wat yes · والـ wayghtes او الـ waits كانوا فى الأصل من المنستريل او الحراس الملمين بالعزف الملحقين بقصور الملوك او عظماء الاشراف ، ويتنقلون فى شوارع معينة ، معلنين الساعة بالليل · وكانوا يستعملون شيئا اشبه بالمزمار المزدوج أو الاوبوا ، ويضع الموسيقيون من اتباع كبار الشخصيات والأمراء شعار اسيادهم : اعلاما صغيرة مطرزة بعلامات دروعهم على طرومبيتاتهم وآلات القرب ·

فى هذه الايام ، لم تخل اية احتفالات من المنستريل ، فكانوا يظهرون فى شتى المناسبات سواء اكانت حفلات عامة وقورة او استقبالات خاصة فى « القصور » فالعائد من بلد أجنبى يقابل بتحية من الموسيقى ، وترافق الموسيقى الزائر ابتداء من دخوله من البوابة حتى وصوله الى مقر اقامته · ويقوم منستريل بالاحتفاء بالأسقف من حين لآخر فى دوراته الأسقفية · وفى الاحتفالات يعزف المنستريل خلال تناول الوجبات واثناء الرقصات التى تعقب ذلك · وتستهل مباريات الفروسية و « النوبة » على الطرومبيتات ، وفى النهاية تقوم الموسيقى أيضا بتحية الفائز · ويرافق الموسيقيون الجيوش عند خروجها الى الحرب وزحفها ويواصلون عزف آلاتهم اثناء المعركة ، لان الموسيقى تحرك المشاعر ، وتقوى العزائم · وقلد اثرياء النبلاء الملك فكانت لهم فرق موسيقية يسمح لها بالعزف من حين لآخر فى اجزاء متفرقة من البلاد ـ وحدث أمر مماثل فيما بعد بالنسبة للممثلين ـ وكثيرا ما كانوا يمنحون شهادات توصية تشهد ببراعتهم وقدرتهم الفنية ·

(★★) اذا صححنا الـ m بحرف n يمكن التوكيد بان اصل الكلمة العربية هو (نقارة) وهى طبلة صغيرة فعلا تعرف عند العامة فى مصر بالنقارية ويقرعونها بخيزورنتين صغيرتين يسميها عوام مصر « عصاميص النقارية » وهى صفة للنحافة المكروهة عند نساء العامة فى مصر (المراجع) .

والى جانب المنستريل الذين يعملون فى خدمة الأمراء والنبلاء ، موسيقيون عديدون لا يتبعون البلاط ويتعيشون من تعليم البورجوازيين ، والعزف كفنانين مستقلين · وازداد عدد المنستريل مما ارغم السلطات والموسيقيين أنفسهم على تنظيم صفوفهم · وابتداء من القرن الثالث عشر ، تشكلت مجالس المدن ومجالس للنقابات ، أبكرها « جماعة اخوان سان نيقولا » Nicolaibruderschaft فى فيينا (١٢٨٨) ، وتبعتها جماعة عازفى الطرومبيتة فى لوكا ، ثم جماعات اخوان الزمارين وعازفى الفيدل · كجماعة اخوان سان جوليان الكمنجاتية Confrérie stjulien des Menetriers بباريس ، التى كان لها حتى المستشفى الخاص بها · ويحتل رؤساء هذه المنظمات ـ وكانوا يدعون حين ذاك بملوك المنستريل ـ مكانة مساوية لمكانة مديرى منظماتنا الموسيقية الكبيرة ، غير ان نصيبهم من النفوذ والجبروت أعظم واكبر · وتميز نظام « جماعات الاخوان » بكفاءة مماثلة لكفاءة اى اتحاد عصر للعمال · فلم يكن يسمح لاعضائها بتقديم اى خدمات موسيقية بلا مقابل محدد ، كما منع المنستريل المنتمون الى اية منظمات اخرى من العزف فى غير احيائهم · وهكذا يكون المنستريل قد حظوا بحريه فاقت الحرية التى تمتعوا بها فى اوائل القرون الوسطى ، وان كانت السلطات قد اعلنت سخطها عليهم لانه كان بوسعهم تحت قناع الغناء ، التحريض على الثورة الاجتماعية والسياسية · وكثيرا ما شعرت هذه السلطات بالقلق لتعاطفهم على الدعوات التحررية ، التى احرزت تقدما كبيرا فى القرن الرابع عشر ، بل واقلق ذلك الجماهير أيضا ، ففى فرنسا حرم سنة ١٢٩٥ اداء الأغانى (الشانسونات) الداعية الى الشقاق الدينى ، كما نظر باستياء بالغ الى الأغانى التى تسخر من البورجونيين والباريسيين كل فى امارتهم · فلقد بلغ الشقاق احيانا الى حد التضارب بالسكاكين ، وقبض على واحد من المنستريل وزج به فى السجن فى « ميلون » قرب باريس لانه تجرا وغنى اغنية بورجونية ، وفى بداية القرن الخامس عشر اعلن مجلس العموم البريطانى سخطه على منستريلى ويلز لتحريضهم على التمرد : « ينبغى عدم ابقاء اى Westours او متسكعين او متشردين او منستريل حتى لا يحدثوا اى Kymorthas او quyllages يتاثر بها رجل الشارع ، لأن جانبا من العصيان والتمرد السائدين الآن فى ويلز يرجع الى تكهناتهم واكاذيبهم وتحريضهم » ·

كان لمجالس المدن ، وتعد اقوى سلطة سياسية ـ وبخاصة فى المدن الحرة بالمانيا ـ الكثير من اللوائح المنظمة للموسيقى ، كما قامت بانشاء وظائف للاشراف على الموسيقى · ولعل اول هذه الوظائف هى ظيفة« راعى المدينة » الذى كان يتسلم بوقا من مجلس المدينة ، وفى سنة ١٣٢٢ ، اصدر مجلس مدينة ستراسبورج أمرا بعدم عزف « الظرومبوتات » و « الطرومبيتات » والطبول

والصاجات بعد دق الجرس الثالث ، ويقتصر على «السلامية» (الشوم) والمزامير الرقيقة ، ويدل هذا الأمر - بحكمته وحصافته - على ان المدينة الوسيطة كانت ابعد نظرا من مدننا الحديثة . ومن جهة اخرى ، جرت العادة في نفس المدينة على اعطاء اشارة بالبوق من برج البلدية بين الساعتين الثامنة والتاسعة مساء ، في الموعد الذى يفترض مبارحة جميع اليهود فيه للمدينة ، وكان من الممكن التحايل على تنفيذ هذا الأمر بدفع قدر من « المعلوم » . وتميزت بدقة التوجيه اغلب التعليمات الموسيقية الخاصة بحفلات الزواج والرقص في الأماكن العامة وعدد الموسيقيين المستخدمين في مثل هذه المناسبات .

وسيمر قرن آخر ، بعده سنرى كيف بعثت من هذه المنظمات التى تضـــم موسيقيين متواضـــعين مؤلفات موسيقية ، ســـرعان ما ادت الى ظهور اعظم السيمفونيات التى ما زلنا نعجب بها كثيرا هذه الايام .

الفصـــل التاســـع

الرينسانس (عصر النهضة)

الرينسانس والهيومانية

فى منتصف القرن الماضى ، ساق الحماس مؤرخى المدرســة الرومانتيكية لاعادة اكتشاف العصور الوسطى ، فحاولوا اقامة حد فاصل بين العصر الوسيط والعصر الحديث · و اقاموا مرحلة انتقال بين العصرين أســموها بالرينسانس (اعادة المولد) · ولما سمى المؤرخ الفرنسى ميشليه (١٧٩٨ ـ ١٨٧٤) الجزء التاسع من تاريخه العظيم لفرنسا (١٨٥٥) بعصر النهضة ، كان أول من أطلق هذا الاسم بمعناه التاريخى الحديث · أما أخلد ما وطد اقدام هذا الاســم فهو كتاب ياكوب بوركارت الخالد (١٨٦٠) : « حضارة الرينسانس » ·

لما كانت اغلب كتابات التاريخ الخاضعة لغايات رومانتيكية دينية أو عملية ، تسعى لانتقاء احداث محددة حافلة بالآثار والعواقب ، لكى تقوم بدور المعالم التى يسهل التعرف اليها ، لذا مازال المدرســون والكتاب يميلون الى تحديد نهاية العصور الوسطى بسقوط القسطنطينية وهروب العلماء البيزنطيين الى ايطاليا ، واكتشاف امريكا أو انشقاق لوتر · ويقال ان سقوط القسطنطينية وما صحبه من توافد العلماء البيزنطيين على ايطاليا كان العامل الحاسم الذى أدى الى الاتجاه الى الهيومانية ، ولكن انصار هذه النظرية يتناســون ان « الهيومانية » حركة لاتينية الى حد كبير · اما غزو القسطنطينية فاثر على الجوانب السياسية والدينية والاقتصادية ، وأثره المباشر على الفنون والأدب هين ضئيل ، واكتشاف امريكا ايضا حادث لم تظهر الا فيما بعد أهمية اثاره السياسية والاقتصادية ، ولكنه لم يترك اى اثر مباشر على الحضارة، على ان تاريخ تمرد لوتر، له اهمية ملحوظة· فلقد ترتب عليه حدوث هزة فعلية فى الحياة الدينية ، وكذلك فى كل جوانب الفكر وان كانت اعمال لوتر قد بدات تحدث اثرها عندما كانت حركة النهضة تقترب من ذروتها · وفى موجات هذا العصر العالية ، اتجهت الحرب الدينية العارمة الى محاولة تجديد صادقة لحماس العصر الوسيط ، وانكاره للذات ·

كثيرا ما تجاوز جموح خيال ميشليه علمه الكبير ، الا أن الهاماته الشاعرية قد ساعدته على الاهتداء الى نظرات صــافية رائعة لم يدركها اقرانه لعشــرات

السنين ، لخص ميشليه جوهر عصر النهضة فى معنيين : اكتشاف العالم واكتشاف الانسان · والحق ان « النهضة » و « الهيومانية » لم تظهر الى الوجود نتيجة لقيام بعض عقول العلماء باعادة اكتشاف معالم الفنون والآداب القديمة ، ولكنهما نبعا من رغبة دفينة متقدة لظهور عهد جديد ، وشوق الى عودة الشباب · لم تمت روح روما ، وعلى العكس فانها لم تتوقف ابدا عن احداث اثرها · فكان الشعر الرومانى معروفا ممتحيا ، يتلى فى ايطاليا ، وغيرها من البلاد · فلم تخمد شعبية « فيرجيل » و « اوفيد » و « لوكان » وجوفينال وهوراس على الاطلاق · كما امتد ظل « ساليست » على كل كتابة تاريخية فى العصور الوسطى · ومع اننا نربط بين فكرة « اعادة المولد » وبين القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، الا انه حدثت خلال العصور الوسطى عدة اعادات حقة للمولد ، وصفت كلها باسم « الرينسانس » ، ومن ثم فاننا نتحدث عن « نهضة شارلمان » و « النورتين » « الانجليزية القديمة » و « آل هوهنشتاوفن » · ولم تهمل معرفة القانون الرومانى والفلسفة والعلم اليونانيين والرومانيين فى العصور الوسطى ، فلقد توافر لجون من سولسبرى ما هو اكثر من الثقافة الهيومانية المحترمة · كما احيت « مدرسة شارتر » الافلاطونية فى صورة لم تختلف فى وضوحها عن صورة احياء بترارك ومدرسته لها فى القرن الرابع عشر · ففى خلال العصور الوسطى عرفت جيدا معتقدات « النهضة » ـ كفكرة سمو مكانة الانسان بصرف النظر عن اصله وفصله ، وفكرة وجود « موهبة الهية عند الشعراء » لا يمكن اكتسابها بالدراسة ، وفكرة « الخلود الأدبى » ، وتم التعبير عن هذه المعتقدات ، وان كنا ننسب هذه المعرفة الى ما يوصف بالعصر الحديث · لم تحاول حركتا « الهيومانية » ـ فالنهضة اذا اعتمدنا فى حكمنا على افعال زعماء ممثليهما ـ القيام باى اعادة بناء مدروسة للاطلال القديمة ، ولكنهما شاركتا فى بناء عالم جديد وفقا لمخطط أصيل ، بعد الانتفاع بالتجارب المكتسبة فى الماضى · فلم ترغب الحركتان اعادة احياء حضارة منسية ، ولكنهما بحثتا عن حياة جديدة تمثلهما ·

اشترك بوركارت مع فولتير وميشليه فى اساءة تصور أساسية واحدة : الاعتقاد بأن القرن الرابع عشر كان عصرا تمهيديا للنهضة · والقول بأن « دانتى » و « بترارك » و « بوكاتشيو » و « جيوتو » و « لانديني » كانوا مجرد رواد للكواتروشنتو (القرن الخامس عشر) يعنى اعتبار هذه الشخصيات العبقرية مجرد بشائر للعصر التالى · ان مثل هذا المعنى ـ الذى بلغ أوجه على نحو سخيف فى تاريخ الموسيقى ـ لا ينبع الا من معرفة غير كافية بحضارة القرون الوسطى · وبازدياد اكتشاف « النهضة » ، وحضارتها ، ازداد الميل الى تحديد موعد مبكر لابتدائها · ومن أوائل من توغلوا فى عصور أسبق من دانتى وبوكاتشيو : الكاتب الانجليزى « والتر بيتر » الذى رأى كل الظواهر التى بدت

متقدمة للغاية بالنسبة للقرن الثالث عشر من ظواهر عصر النهضة · ولتبع التاريخ الحديث هذا الاتجاه فى التفسير · وسرعان ما نسب الى النهضة كل شىء بدا تلقائيا ومتفردا فى أواخر القرون الوسطى · وانتزع كل ما هو حى فى هذه القرون ، حتى بقيت على فيض الكريم · ولكن النهضة ليست طفرة حادة مباغتة فى حضارة الانسان · انها عملية استغرقت وقتا طويلا · فهى حركة تتميز بما فيها من تقلب وتحول وامتزاج واستيعاب · ولن يعتبرها اى متبصر من الباحثين ممن تحرروا من النظرة الرومانتيكية تعبيرا واحدا مطردا عن روح العصر ، قد تركز فى شعار واحد هو « اعادة الاحياء » أو « النهضة » ، ولكنه سيواجه فى هذا العصر عدم تجانس · وعليه ان يراقب فى جلد تدفق مكوناته من قديم وجديد · وعلى هذا ينبغى الا توضع « العصور الوسطى » فى مقابل « عصر النهضة » ، لأن عناصر وسيطة عديدة قد استمرت تحيا خلال عصر النهضة ، بل وبعدها ، أى حدث تداخل مماثل لما حدث عند استمرار بعض أفكار عصر النهضة فى القرن السابع عشر ، عندما كان « الباروك » قد بلغ بالفعل كامل ازدهاره ·

على ان المؤرخ يتعرض لحيرة بالغة نتيجة لغموض مصطلحى « الرينسانس » و « الهيومانية » ، ونتيجة لاختلاف النظرة التى اتبعها انصار الحركة ، فلقد سبق فى القرون الوسطى ظهور رغبة شديدة للاصلاح والتجديد واعادة المولد ، عبرت عن نفسها أروع تعبير عند القديسين « فرنسيس الاسيزى » وبونافنتورا فى افعالهما ومؤلفاتهما ، وفى نبوءات يواقيم من فلوريس (مات ١٢٠٢) والراهب رئيس دير كوراتسو البنديكتى الذى اعتقد فى حلول عصر جديد : عصر الروح ، ومع تعذر القطع برجوع النهضة مباشرة الى هذا الجو ، الا أنه من غير المستطاع انكار ما أحدثه من تاثير هائل هؤلاء المصلحون من ابناء القرن الثالث عشر ·· فوثوق الصلة بين « عصر النهضة » وتراثهم الروحى واضح جلى · ونجحت « الهيومانية » فى تحويل عالمهم الدينى الحالم الى عالم خلاق واهب للحياة حريص عليها · وهناك ارتباط وثيق بين رواد الهيومانية الثلاثة : « دانتى » « وبترارك » وريترى ، وأفكار الاصلاح عند الفرنسيسكان · وناظرت الرغبة الكبرى فى اعادة مولد الحضارة رغبة أخرى لاصلاح الكنيسة · وكثيرا ما ترددت صيحة « الريفورماتو » ، (الاصلاح) خلال العصور الوسطى · وتكررت الدعوة فى هذا العهد المتدهور لاصلاح « الامبراطورية » والبابوية : السلطتين الكبيرتين فى عالم مسيحية العصور الوسطى · وظهرت حركة الهيومانية والنهضة عندما كانت هاتان القوتان الكبيرتان قد استنفدتا طاقتيهما ، فتبينت غاية كل منهما ومعتقداته · واحتفظتا بمعنى « العالمية » · وان كانت نظرتهما تركزت على « امبراطورية » بعيدة عن السياسة فى عالم الفانتازيا والفضيلة والفن والعلم · ومن الغريب ان تتعارض غاية الحركتين سياسيا مع فكرة العالمية ، فلقد ناصرتا

فكرة القومية لصحية المولد . هذا الطابع القومي ، والتركيز على الحضارة اللاتينية ، هو المستوى الذي نميز بهما الحد الفاصل بين العصور الوسطى والنهضة . وبعد مولد الهيومانية بمثابة تنبيه للوعي القومي الايطالي ، فالشعور بتزعم الحضارة الاوروبية لا تماثل بالخلط بين هذه القومية وفكرتنا الحديثة عنها . اذ كانت القومية اللاتينية مازالت منحصرة في « عالمية » القرون الوسطى وتولد منه « العالمية » نفسها وعمقا ما تضيف اليها من مؤثرات كلاسيكية . كما ان فكرة الحضارة العالمية ـ الغاية الصريحة للهيومانية ـ فكرة وصيغة جديدة من الاخرى ، ولكن منحت العصور الوسطى لتحقيقه عن طريق الكنيسة ، منحت النهضة اليه من خارجها . وهذه دلالة واضحة اخرى على الانقطاع عن الماضي .

« الهيومانية » و « النهضة » مصطلحان من اليسير اطلاق كل منهما مكان الآخر ، فيما يدلان على تيارين حضاريين ويثير الاتصال بينهما التقارب ، وكثيرا ما يكمل احدهما الآخر . فكلاهما يسعى لبلوغ نموذج مثالي من الانسانية ، ويرى في العصر الكلاسيكي مثلا للحضارة والثقافة ، يصلح للاقتداء عند انشاء اي حضارة جديدة . كثيرا ما تستعمل كلمة « الهيومانية » بمعنى النهوض بالكلاسيكيات ، اما النهضة فتدل على النشاط الفني في العصر ، او يقصد به نظرة شاملة لكل جوانب الحياة في العصر . على اننا اذا نظرنا للكلمتين نظرة حسية ، وتمعنا فيما يترتب عليهما من نتائج ، سنكتشف وجود وحدة بين « الهيومانية » و « النهضة » . ويرجع الاختلاف في المعنى اساسا الى الاستعمال غير الدقيق للكلمتين . فكان « الترشنتو » (القرن ١٤) الايطالي مشبعا بالفعل بروح الهيومانية ، برغم عدم ظهور اسلوب جديد في الفن الايطالي معتمد على معرفة القواعد الكلاسيكية ، الا في نهاية القرن . وظلت لمدة طويلة حتى مستحدثات القرن الرابع عشر هذه في التصوير والنحت والعمارة معتمدة على عناية الهواة من اهل العلم وهيومانيين ، ارشدوا الفنان سواء السبيل ، وتبعية الفنون للأدب دليل آخر على استحالة فصل « الهيومانية » عن « الرينسانس » ، لان القوة الدافعة للاثنين واحدة . فاذا كانت الهيومانية قد تمتعت بالسبق على الرينسانس ، فانما يرجع هذا الى اشتراكهما في غاية واحدة ، موقف واحد : اكتشاف الانسان la découverte de l'homme كما قال ميشليه . وظهرت هذه الغاية في صورة متقدمة في الأدب ، قبل امكان تبيانها واضحة في الفنون .

ولقد عادت الهيومانية القومية الجديدة في ايطاليا الى الاتجاه الروماني القديم وهو التحرر من بربرية الشمال وذلك بعد ان ابتعدت عن سيطرة الثقافة الفرنسية . وطبقت الشعار الجديد على الامتين الشماليتين الفرنسية والجرمانية، فوصفتهما بالبربرية ، ونسبت اليهما التدهور المؤقت للحضارة الايطالية . هنا

تمس مشكلة حبوت المؤرخين : فكرة اعادة المولد والاحياء ، كما بدت لرجال « النهضة » انفسهم ، وكما عبروا عنها .

افتتح النصف الاول من القرن السادس عشر (افضل حقبة في عهد النهضة حسب الاعتقاد الشائع) بان ابناءه هم الذين اكتشفوا ينابيع المعرفة والجمال ، واعتقدوا ان مبدعاتهم من الآن فصاعدا ستكون نماذج وآثار سرمدية المحكمة والفن . اما في بلاد « البرابرة » فانحصر « هذا الوعي باعادة المولد » الى حد كبير في ميدان الأدب تحت اسم bonae litterae وضم واشتمل على المجالات كافة من الشعر الى الفلسفة . وهكذا تحدث رابليه عن الـ restitution des bonnes lettres كحقيقة راسخة . ووعد « ارازموس » اول « من قام بدراسة الأدب الجديد بعد تخليصه من لوثة الفساد الذى تردى فيه طويلا» . وفي ايطاليا تم التعبير عن الزهور والفرحة في ايطاليا باعادة احياء الفنون والآداب قبل ذلك بقرن ، وهناك انطوت الفنون والأدب على السواء تحت معنى « النهضة » . وحلم لورنزو فالا (١٤٠٧ ـ ١٤٥٧) مؤلف بحث في اللاتينية بعنوان Elegantiae Latini Sermonis باعادة توطيد لغة روما ، فبوسعها ، كما اعتقد ، الازدهار في صورة اروع مما مضى ، واعادة البريق لجميع العلوم .

اول من بدا له « المولد الجديد » حقيقة تاريخية مرتبطة بعصر محدد من الزمان هو جورجو فازارى (١٥١١ ـ ١٥٧٤) ، المؤلف الشهير لكتاب المسمى
Vite de più Eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani
اى (حياة اساطين المعماريين والمصورين والنحاتين الايطاليين) . ولم يكن فازارى فنانا عين الشأن باى حال ، ويصح اعتبار مجموعة تراجمه اول نموذج للنقد الفني الحديث . استعمل فازارى كلمة « المولد الجديد » المشتقة من فعل « يولد من جديد renazzi » كمصطلح متفق عليه للعصر الذى اصبحنا ندعوه باسم « رينسانس » وزاد فازارى من الارتداد بحدود « الرينسانس » الى الوراء اكثر مما فعل الايطاليون بعامه ، لاعتقاده في حدوث « اعادة المولد » الجديد في نهاية القرن الثالث عشر . وقسم عمله الى ثلاثة عصور مناظرة لبواكير النهضة، واباناتها ، وذروتها في تصنيفاتنا الحالية . كان فازارى اول من تناول المسألة بطريقة منهجية ، وعلينا مع هذا الا نتناسى ان «بوكاتشيو» و«ليوناردو دافينشى» وآخرين قد عبروا عن ايمانهم باهمية جيوتو ، كمنشىء لعصر جديد قبل فازارى بعهد طويل ، كما اعتقد «ارازموس» ، والمصور « دورر » من بلدان شمال الالب بان اعادة شباب الفنون او اعادة مولدها قد حدث قبل عصرهما بقرنين او ثلاثة قـــرون .

تميز الشعور « بالمولد الجديد » و « عودة الشباب » الذى ســاد القرن

السادس عشر بعالميته وشدة خضوعه للجماليات والاخلاقيات ، بحيث يتعذر القول بأنه مجرد محاكاة للعالم الكلاسيكى . اما سر حظوة القدامى بالاعجاب والتقدير فانما يرجع الى الاعتقاد باهتدائهم الى حكمتهم وفنهم بعد الرجوع الى نفس ينبوع المعرفة والجمال الذى نهل منه ابناء « عصر النهضة » ، بحثا عن حياة جديدة وفن جديدة . وعكف زعماء الفنانين على البحث بطريقة علمية عن آثار الحضارة الكلاسيكية ، وقاموا بفحصها وقياسها ، حتى يمكن الاستعانة باصولها فى الخلق الفنى . بيد أن ما حثهم على هذا النشاط الكبير ، وعلى تغيير القوالب والأسلوب لم يكن مجرد اعادة اكتشاف الماضى . ان مرجع هذا هو بلوغ العصر فى تقديره وخياله نقطة بدا لهم فيها انه قد أصبح على اتصال فعلى بحضارة القدامى ، التى كان العصر دائم البحث عنها ، وكانت فى متناول يديه . وبذلك غدا للتراث الكلاسيكى فى حوزة الفنانين فتاملوه ، وكونوا فكرة واضحة عن مغزاه وفحواه .

علينا ان نفصل كلمة « رينسانس »عن فكرة « المولد الجديد » ، لو اردنا استعمال هذا المصطلح للدلالة على اسلوب مميز ؛ وان نعتبره دالا على تغير فى الأسلوب جاء فى اعقاب العصر القوطى ، وحقق مثله الخلاقة ، مستحدثا شعورا جديدا نحو الطبيعة والتناسب وهندسة العمارة ، باستلهام المصادر الكلاسيكية. هذا الأسلوب هو التعبير الحق عن روح حضارة « الرينسانس » فلقد حقق الغايات الفنية التى كانت تصبو لتحقيقها الاجيال الأولى من ابناء عصر النهضة والهيومانية . وانساق الفن بتأثير الروح العلمية والنقدية للهيومانية الى اتباع سبل أسفرت عن اكتشاف طريقة رسم الاجسام والمنظور والدراسات التشريحية وتكوين الجسم الانسانى تبعا لمقاييس رياضية ، كما أسفرت عن المبادىء الهارمونية الحديثة فى الموسيقى . وفى الواقع لم تظهر النتائج الضارة للهيومانية العقلانية قبل القرن السادس عشر ، وتمثل هذا فيما يدعى بالاهوائية mannerism

والرينسانس وثيق الارتباط بايطاليا ، بحيث بدا من المتعذر فى نظر الكثيرين فصل معنى النهضةعنها . وصف بوركارت ايطاليا بانها اول مواليد أوربا الحديثة ورأى مؤرخون آخرون النهضة الايطالية آخر تحرر من فرنسا وعالمها المنطقى والفروسى والذى ساد العصور الوسطى ، ويثار الآن سؤال حول امكان تطبيق هذا النوع من الحضارة والاسلوب الفنى الذى نعده وقفا على ايطاليا (من القرن الرابع عشر الى القرن السادس عشر) على ما وراء الألب . ولا يقر بوركارت على الاطلاق فكرة وجود « رينسانس غير ايطالى . اما الآخرون فقد اعتبروا «النهضة »اسلوبا عالميا نبع من ايطاليا ، وانتهى الأمر بقبوله فى البلدان الأخرى. واحتفاظ المواطن الأصلية للقوطيةبقدر كبير منتراثها امر طبيعى . فتلك المواطن مشبعة تشبعا كاملا بروح هذا العصر العظيم ، ولكن النهضة الايطالية ـ ومثلها

فى ذلك مثل الهيومانية ، التى خلقت حوافز جـديدة فى الحياة الروحية لبلدان الشمال ـ قد احدثت تغييرات عميقة فى الحياة الفنية والادبية لعالم ما وراء الالب. اكتسبت « نهضة » الشمال شـيئا من روح الجنوب ، عبرت عنه بطريقه حرة منفردة ، وبذلك تميزت بخصائص محلية شـديدة الوضـوح . ونهضت الطبقة المتوسطة بهذا العبء ، باحوالها وعاداتها البعيدة الاختلاف عن احوال الايطاليين، فكان لابد اذن من حدوث اختلاف بين مظاهر نشاطها الفنى والروحى بالرغم من استمرار احتفاظهما بالشعلة المضيئة التى جاءتهما من البحر المتوسط . ومع ان فن « بروجل » وثيق الصلة بفن بلده الفلمنكى وبفن مواطنيه . فان طريقة تناوله المكان لا يمكن تجـاهل التاثير الايطالى عليها . ظل بروجل مخلصـا للمناظر الفلمنكية وللقرويين الفلمنكيين ، ولـكن عينيه رات العـالم بمنظـار مختلف وواصـلت اغانى وقداسـات الموسـيقيين البورجونيين فى القرن الخامس عشر التقاليد الكبرى للبناء البوليفونى ، ولكنها تشـبعت بعذوبة منحدرة من الأغانى الشعبية فى « لومبارديا » ، وصقلية وتوسكانيا ، بانطلاقها ومرحها ، عندما اهل القرن السادس عشر ، شعر الفنانون والصناع الايطاليون باغراء الهجرة الى فرنسا ، وبدرجة اقل الى البلدان الأخرى ، وحلت القصور الأنيقة المريحة محل جهامة قلاع الاقطاعيين ، وفقدت التقاليد القوطية سلطانها ، واستوعبت التناسب وطرائق البناء الكلاسيكية فى شتى فروع الفنون والأدب .

موسيقى « الرينسانس » فى نظر البحث الحديث

بدأت موسيقى عصر النهضة تحتل مكانها الصحيح بين الفنون ، بعد ان تعرضت طويلا لسوء الفهم والاغفال ، وخضعت لاسـاءات التصور والتقديرات الجمالية الزائفة التى مازالت ترزح تحت اثقالها ، وساعد على توطيد الزعم بعدم تاثر الموسيقى بروح عصر النهضة فى القرن السابق لظهور الاوبرا حقيقة عدم كشف بعض الظواهر التى عرفت عن عصر النهضة ـ كاحياء الاهتمام بالعصـر القديم ـ قبيل نهاية القرن السادس عشر ، على اننا قد لمسنا الخطا فى اعتبار احياء الكلاسيكية ـ رغم كونه من اهم اركان حركة النهضة ـ العامل المتحكم فى هذه الحركة الكبرى ، لأن الحضارة القديمة فى الحق لم تمت ، واستمر تيارها جاريا فى الفنون والآداب رغم ضحالة مظهره فى كثير من الاحيان . ولقد لاحظنا كيف ازداد من حين لآخر الاهتمام بحضارة القدم ، وامتد نشاطه، اما الموسيقى القديمة فلم تحظ الا بالقليل من الرعاية لندرة النفائس الموجودة من موسيقى اليونان القديمة واقتصارها على شذرات من مقطوعات قليلة . والقليل المعروف كان فى غير متناول ابناء عصر النهضة ، لأنهم كانوا غير قادرين على فك طلاسم التدوين القديم ، وهذه لم تحل الغازها الا بعد قرون من ذلك العهد . ولم يتيسر استخلاص

صورة للموسيقى الفعلية الحية للعصور القديمة من العدد الوفير من الأبحاث النظرية والمباحث الفلسفية الرياضية التى تم الاحتفاظ بها · ولا تزيد الاستنتاجات والاستنباطات التى اهتدى اليها بعد دراسة هذه الكتابات عن خيالات وأوهام ·

وحوالى سنة ١٦٠٠ حدث حادث يصح اعتباره بغير شك اعادة لاحياء الموسيقى القديمة ، عندما صمم نفر من الافذاذ الوجهاء المثقفين ثقافة عالية ، واعضاء جمعية أدبية فنية فى فلورنسا ، على اصلاح الموسيقى باتباع التقاليد الكلاسيكية، واختاروا كنموذج لهم التراجيديا اليونانية ، وقد اعتقدوا انها تعتمد فى الاداء على الغناء من البداية الى النهاية · بالطبع لقد كان ما أبدعوه يشبه اى شىء الا التراجيديا القديمة · والواقع انهم بدلا من أن يحيوا الماضى قد نظروا قدما الى الامام · ومع هذا فقد ادت هذه الواقعة الى حدوث خطأ مؤسف للغاية وقع فيه مؤرخو الموسيقى الذين ضللتهم صلتها السطحية البحتة باليونان القديمة واعتقدوا ان سنة ١٦٠٠ هى بداية النهضة الموسيقية ، وتناسوا أنهم بذلك جعلوا الموسيقى تبدو وكأنها فى ذيل باقى مظاهر البراعة الفنية للانسان ، متأخرة عنها بقرنين أو ثلاثة · ولكن هل يعقل ان يتحول الانسان الذى عرف بتراركه عن ظهر قلب ، واعتادت عيناه رؤية صور « رافايل » الى كائن من العصر الوسيط عندما يجلس لعزف الكلافيكورد او يتناول « الفيول » بيديه ، أو أن يتحول ليوناردو دافنشى الى احد ابناء العصر الوسيط عندما يترك فرشاته ويتناول العود وهو الآلة المحببة الى قلبه ·

قد يصح – من ناحية – ارجاع هذه التصورات الخاطئة عن تاريخ الموسيقى الى ما اظهره مؤرخو الحضارة والمدنية من جهل شبه كامل بدور الموسيقى فى تاريخ الحضارة ، ولو انهم دققوا وتمعنوا فى دراسة أى قصر أو كنيسة أو مكتبة أو متحف او معرض لعرفوا مدى شعبية الموسيقى ، وأهميتها · واذا كان المؤرخون قد تعرضوا لاساءة المعرفة فحسب ، فان ما حال دون صحة ادراك الباحثين فى الموسيقى لدورها فى حركة النهضة ، هو عزلهم لها عن باقى العالم الفنى · فهم – من ناحية – قد فحصوا طبيعتها باعين القرن التاسع عشر، وقصروا اهتمامهم على ناحية الصناعة الفنية ، ووصفوا بالبدائية كل ما لم يظهر توافقا مع اللغة الموسيقية الحديثة · وهكذا ظهر مصطلح « عصر ما قبل باخ » اكثر المصطلحات الأسلوبية والتاريخية اثارة للسخرية ، وانطوت تحت اكداس غير محددة المعالم تضم « الرومانسك » و « القوطية » و «النهضة » و « الباروك » اى كل ما اسموه « بالموسيقى القديمة » ·

احدثت منجزات الموسيقولوجيا الشامخة ، والتى بدأت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، تغيرات ملحوظة فى نظرتنا · فقد أمكن حل عقد رموز التدوين

فى العصور الوسطى وعصر النهضة ، وتوطدت أقدام البحث فى أقسام الموسيقولوجيا بالجامعات الاوربية ، وامتد البحث الى جميع انحاء العالم فى أعقاب ابحاث الرواد بقصد استعادة ما كان يدعى « بالموسيقى القديمة » (يعنى اليونانية) ولا يصح بأى حال اعتبار هذا العمل كافيا وافيا ، بيد ان هناك حقيقة واحدة قد أصبحت مؤكدة : زيف الاعتقاد بتأخر ظهور موسيقى النهضة · فلقد اتضح ان الموسيقى كانت ركنا حيويا فى حضارة العصر الوسيط وعصر النهضة من ناحيتى النوع والمقدار على السواء ، وانها كانت تعى معنى النهضة فى ذاتها مثل باقى الفنون ، وتأثرت بنفس اتجاه العصر فى الفكر الذى تغلغل فى التصوير والأدب والفلسفة ، فلا اختلاف اذن بين هذه الموسيقى من حيث اهميتها وتكوينها وتقدمها وبين المظاهر الأخرى لعصر الرينسانس ·

آخر مظاهر موسيقى أواخر العصر القوطى

انتهت فجاة المبدعات الموسيقية الكبيرة للقرن الرابع عشر التى انبثقت على نحو خفى من مدرسة الشخصية الاسطورية « كازيللا » ، بنفس طريقة ظهورها واحدثت عند وجودها اثرا كبيرا ، ولكنها اختفت بعد ان استنفدت طاقتها ، دون ترك أى اتباع ، فأصبحت تاريخا لا اكثر ولا اقل · ويظهر هذا الاتجاه التاريخى القديم بصورة واضحة فى Squaricalup Codex مرجعنا الأساسى فى « الفن الجديد» ، الذى جمع فيه مصنفه للاخلاف اثار فن قومى زائل · وعلى هذا يتضح كيف كان للنهضة فى باكورة عهدها موسيقى سارت على نفس الطريق الذى طرقه جيوتو وبوكاتشيو (فى التصوير والأدب) · ولكن هنا تظهر ناحية مثيرة للدهشة ، فى تاريخ عصر النهضة ، عندما رفضت الموسيقى الاستمرار فى اتباع الطريق الذى سارت فيه باقى الفنون ، وشقت طريقا خاصا بها ، عرج على الفن الفرنسى الجديد والموسيقى البورجونية والانجليزية ، ثم انتهى عند عالم البوليفونية الغنائية للفرنسيين الفلمنكيين · وفى بورجونيا ، التقت قوى الحضارة الوسيطة حيث عرضت آخر مظهر كبير من مظاهر تراثها · واتخذت بورجونيا الزعامة فى ميدان الموسيقى بلا منازع ، وأصبحت مركز العالم الموسيقى · وقد يتضح هذا السبيل الذى اتبعته الاحداث من شدة تغلغل الروح الوسيطة فى فن الموسيقى بحيث تعذر النهوض بها ، وانشاء كيان عضوى خارج نطاق القوطية حيث نبتت هذه الموسيقى وبلغت عنفوانها · أما الموسيقى الايطالية التى جاءت بعد احداث القرن الرابع عشر رغم جمالها ، لا تستحق أى ذكر · بينما استمر الابداع فى البلدان القوطية القديمة دون تراخ أو توان ، ثم تفجر بحيوية عبقرية بعد ان ازداد ثراء ، وتطعم بفن غض بهيج نابع من البحر المتوسط ·

درج السرد الموسيقى على وصف القرنين الخامس عشر والسادس عشر

يعصر مدارس « البلدان الواطئة » فمراجعنا الموسيقية تتحدث عن وجود مدرسة اولى للبلدان الواطئة ، وثانية ، بل وثالثة . وبذلك توحى بإستقلال الموسيقى الفرنسية الفرنكية عن غيرها وصعودها الى البلدان الجرمانية ، وبلوغها الذروة في غضون سنوات قليلة . ولكنا نظرنا من وجهة النظر الحضارية ، بدلا من الزاوية الجغرافية السياسية الضيقة ، سنرى ان البلدان الواطئة لا تمثل اى حضارة جرمانية بحتة ، متعارضة بطبيعتها تعارضا كاملا مع العبقرية اللاتينية . اذ لا تزيد البلدان الواطئة في القرنين الرابع عشر والخامس عشر عن مجرد مصطلح جغرافى ، لم يصبح له اى دلالة على وجود موسيقى حر الا فى عهد أحدث . وعلى ذلك تكون عبارة مدرسة البلدان الواطئة ، مضللة حقا . فمن الناحية التاريخية ، يمكننا ان نرى ان بورجونيا قد جمعت بعض مقاطعات من البلدان الواطئة في وحدة سياسية — ومن ثم تكون قد مهدت لما تمت به فيما بعد البلدان الواطئة (او هولانده — وخضعت للحضارة والثقافة الفرنسيتين . كما كانت اجزاء كبيرة منها بلدانا فرنسية صرفة . وكان بلاط دوقات بورجونيا في ديجون فرنسيا صميما ، يصح القول بأنه من بين اعظم مراكز الفكر فى فرنسا . وكان الدوق اول وريث لمملكة فرنسا ، ويملك كثيرون من عظماء بلاطه ممتلكات في اجزاء من فرنسا تتبع التاج تبعية مباشرة ، ويشغلون وظائف خاضعة للملك . واحتلت الدوق ذات تأثيرا ملحوظا على السياسة الداخلية بفرنسا . وحتى منتصف القرن الخامس عشر ، لم ير الفرنسيون في بورجونيا كيانا غريبا عن بلادهم ، ولم يتبادلا العداء ، حتى حينذاك ، الا بعد مرور سنوات طويلة . واخيرا وبعد معركة نانسى (١٤٧٧) أصبحت الدوقية ، اتحادا فعليا مع التاج الفرنسى .

وبعد ان عاد الاتحاد بين بورجونيا وفرنسا ، ازداد الاختلاف بين العناصر اللاتينية والجرمانية وضوحا ، وتكشف الاختلاف في اللغة ، بعد ان كان من المستطاع فيما مضى اغفاله . وسرعان ما اشتد بأس العناصر الجرمانية وارتفعت مكانتها . وبذلك تغير الموقف ، فغلبت الروح الجرمانية على المقاطعات الاربع الموروثة من البورجونيين : مقاطعات « برابانت » و « الفلاندرز » و « هولانده » و « زيلانده » . ولم يتغير روح روما الاقل « هينو » و « نامور » . وبدت روح البلاد الواطئة في جملتها اوضح من الروح الفرنسية . وكان اسم بورجونيا يبدو غير مساير للزمان ، ولكن التقاليد البورجونية لم تختف نهائيا في تلك السنوات التى مزقتها الحروب . والظاهر ان البلاد الواطئة بعد ان تخلصت من التأثير الفرنسى قد اصبحت على استعداد لانشاء دولة ذات سياسة وحضارة مستقلتين ، غير ان الاقدار قد ارادت ان تمر مرحلة انتقال اخرى ، وان تتعرف الى حضارة لاتينية اخرى . وضمت الى اسبانيا المقاطعات السبع عشر الى الدائرة البورجونية من الامبراطورية الرومانية المقدسة ، واندمجت فيها ، وخضعت

سياسيا لاسبانيا . وبعد نجاح شارل الخامس في ضم البلدان الواطئة الشمالية والشرقية الى ممتلكاته البورجونية ، تحولت الطبيعة العنصرية للبلاد تماما للجرمان ، ورجحت كفة المقاطعات الناطقة بالالمانية على المقاطعات الفرنسية فلاندريا وبيكارديا ، « الوالون » و « البيكار » في كل من مساحة الارض وعدد السكان في دولة البلاد الواطئة التى ورثها فيليب الثانى عن ابيه ، بيد ان اثر الحضارة الفرنسية الذى استمر دون عائق ، ظل باقيا حتى بعد توطد استقلال البلاد المستقلة وتحررها من اسبانيا . وهكذا اكتسبت البلاد كيانا مميزا منفصلا عن جارتيها القويتين : فرنسا والمانيا ، وبدا الاختلاف الحاد بين المقاطعات يضعف ، وسرعان ما اصبح مجرد اختلاف محلى فى نطاق حضارة قومية .

اشتدت قدرة تأثير الحضارة الفرنسية — كما سبق ان ذكرنا — في البلاد الواطئة المجاورة بوجه خاص . وضمت « الفلاندرز » و « برابانت » مستعمرات رومانية كبيرة ضمن حدودها . أما هينو فلاتينية صرفة . وتزويت « هولانده » بالمعنى الصحيح للكلمة ، التى تعرضت للازالة فيما بعد ، باغلب حوافزها الحضارية من بلدان الجنوب الاتم والأغنى ، وشاركت — وان على يد وسيط — في التقدم الحضارى الذى عرفه الجنوب ، بتأثير احتكاكه بالحضارة الفرنسية وازداد التأثير الفرنسى في هولانده بفضل الموظفين المعينين الملمين بالفرنسية ، الذين جاءوا للاقامة في البلدان الفلمنكية . وهكذا ولد الأدب الصاعد للبلاد الواطئة الوسطى في ظل رعاية اللغة الفرنسية ، بغير أن يفقد مع ذلك طابعه الجرمانى . ورحب البورجونيون بالمثل بالتقاليد الموسيقية الفرنسية ، وواصلوا اتباعها . وفي بداية القرن الخامس عشر ، لم يعد هناك شك في وجود موسيقى مميزة « للبلاد الواطئة » ، نرى فيها نفس ملامح عالم النغم القوطى ، باستقلاله وتعدد الوانه فلقد استمر ميل البورجونيين الى استعمال آلات متعارضة غير متجانسة ، بل وزادوا من توطيد اقدام المظهر المتعدد الالوان في الموسيقى ، وبخاصة اعتمادا على مجموعات الأصوات والآلات الانتيفونية .

التوفيق بين الأسلوب القوطى
وبين عناصر النهضة الباكرة — التأثير الانجليزى

ابتداء من الربع الثانى للقرن ، بدأ في الافصاح عن نفسه الطابع الوطنى للموسيقيين الوافدين من مقاطعات « برابانت — ليمبورج » ، و « الفلاندرز » و « هينو » فلقد تسلم هؤلاء الفنانون حضارة موسيقية قوطية على درجة عالية من التقدم ، قاموا باثرائها وتجديد شبابها اعتمادا على نضارة حيويتهم ونقائها . وهكذا دبت الحياة من جديد في الفن القوطى القديم . ومع أنه قد تعرض للتغير

الا أن تمسكه الأساسى بالرنين البوليفونى ومصاحبة الآلات قد بين أن هذا الفن استمرار لما قام به «ماشو» ، والى جانب مابدا من تشابه فى خصائص الرنين، قام البورجونيون الاوائل أيضا بالنهوض بنفس القوالب الموسيقية التى ارتقت خلال أواخر العصر القوطى• وازدهرت الأغنية المصحوبة بالآلات، والبالاد البوليفونى، كما وضعها ماشو ، بل لقد نجحوا فى التقاط ما فى البالاد من خيال منطلق وألوان نغمية رومانتيكية • واستوعب العصر قدرا كبيرا من روح المنستريل التى كانت قد بدأت تفصح عن نفسها بالفعل فى عهد ماشو • وعنى هذا ايثار البساطة على أصول البناء المعقد عند القوطيين • كانت البساطة أيضا رائدة عند انشاء الحان تتجه الى الهدوء والطواعية وجمال اللمحات ، والصلاحية للغناء • وحدث اتجاه الى التوفيق بين الأساليب • فتم الجمع بين العناصر الفرنسية والانجليزية والايطالية ، واكتشفت علاقات جديدة بالألحان الجريجوريانية ، وبذلك استهل فصل جديد فى تاريخ الموسيقى الدينية • واسفر ذلك عن ظهور فن روحانى على جانب كبير من العمق والاخلاص ، لم تعرفه موسيقى الكنيسة من قبل الا نادرا • وما لبثت القوة الفنية والطقوسية لهذا الفن الجديد الخلاق أن حلت محل البقايا المحافظة من الاورجانات القديمة • وقد تنتسب هذه الحقيقة الى الالحان البوليفونية المعتمدة على الازدهار الجديد للانغام الجريجوريانية • وظهرت فى ميدان الموسيقى الدنيوية رشاقة شانسون الرينسانس فى دوره الأخير ، وكان هذا الأثر واضحا فى الأغنيات ، بنصوصها الفرنسية • كما أن سمات الغالبين القومية بخفتها وانطلاقها واضحة جلية فى الأغانى التى جمعت بين البساطة وفطنة اللحن عند الموسيقيين الذين التقوا فى بلاط ديجون •

ومع أن الولع القوطى بالنغمات الشديدة التباين قد استمر سائدا الا أنه قد ظهرت بدايات للاتجاه نحو تجانس الرنين الموسيقى ، وينسب ذلك بدرجة ما الى التأثير الانجليزى ، ففى نهاية القرن ، سيطرت موجة عارمة من التأثير الموسيقى الانجليزى على القارة الأوروبية • وتسترعى هذه الواقعة انتباه المؤرخ • وعرضت الموسيقى الانجليزية للعصر الخصائص القومية المعروفة عن الانجليز : الاتجاه المحافظ الذى لا يخلو من الغاية والمقصد ، فهو يجمع بين العناية بالخلق والاتجاه المحافظ معا ، مع مراعاة التوازن والحذر قبل قبول كل ما هو مستحدث والاطمئنان الى امكان تكيفه • وتكشف مؤلفاتهم عن نظرة موسيقية معتمدة على غناء كورالى فطرى خال من التعقيد فى مقابل الاتجاه الى الاكثار من الآلات فى القارة الاوروبية ، واستمرت جودة الغناء الكورالى خاصة بريطانية مميزة عبر القرون ، واحتفظ هذا الطابع برونقه رغم ما صادف من عهود جدباء ، ونزعات عاطفية أبان القرنين الثامن عشر والتاسع عشر • ثمة اتصال مباشر بين الحركة القومية لاعادة توطيد الأسلوب الانجليزى الموسيقى القومى والحركة التى بدأت

فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وساعدت على ظهور مدرسة ممتازة فى القرن العشرين ، وبين موسيقى القرنين الخامس عشر والسادس عشر • وساعد هذا على اعادة تأكيد الفضائل القديمة للموسيقى الغنائية الانجليزية القديمة وظفر الفنون الانجليز بالاستحسان فى مجمع كونستانس(١٤١٨) وبدأت حوالى نفس الوقت الخصائص المميزة للأسلوب الموسيقى الانجليزى تحظى بالتقدير فى فرنسا وبورجونيا • والتفاعل بين الأساليب الموسيقية نتيجة طبيعية للموقف السياسى • فلقد دخلت حرب المائة عام مرحلتها الأخيرة ، وبعد أن تحالف الانجليز مع البورجونيين توطدت أقدامهم فى القارة الأوروبية •

أهم عنصر أسلوبى جاء من انجلترا هو الخاصة الرخيمة المميزة «للديكانتوس» الانجليزى ، التى أقبل عليها البورجونيون بنهم شديد • واسفر الجمع بين نوعى « الديكانتوس » الانجليزى بتآلفاته الرخيمة ، وبين الافتتان الاوروبى بتعدد الألوان عن ظهور ما يدعى « بالفوبوردون » Faux bourdon أو Faburdene كما سماه شكسبير • واثبت «مانفريد بوكفتسر» فى مقال لامع مقنع ، كيف تعرض أصل « الفوبوردون » وطبيعته ، لاساءة الفهم طويلا • ويبدو أن « الفوبوردون » كان أبعد مايكون عن صورة التعاقب المتصل لثالثات وسادسات متوازية ، وانه قد مثل مرحلة أخيرة للفكرة العامة للديكانتوس ، سمح فيها بحدوث تناوب بين الحركة الكونترابنطية والحركة المتوازية • ومن الناحية النظرية ، يعتقد أن موضع « الكانتوس فيرموس » هو السطر اللحنى الخفيض ، ويثبت فى المدونة على هذا الوجه ، ولكن ما يحدث فى الواقع رغم كل هذا ، هو اداؤه فى السطر العلوى • اذ يحصل على السطرين العلويين المتصورين من ناحية علاقتهما بالكانتوس فيرموس المدون ، اعتمادا على استعمال مبدأ ما يراه القارىء ، وما يتطلبه تحويل السطر اللحنى، وعلى هذا فلايظهر هذا الكانتوس فيرموس على الاطلاق فى موضعه الأصلى ، ولكنه يوضع على بعد ثالثة عليا ، باستثناء بداية الفقرة اللحنية • وعلى هذا يكون « الكانتوس فيرموس » حتى اذا لم يوجد الا فى مخيلتنا ، هو النقطة التى نبدأ بها • والواقع أن هذا النظام البادى التعقيد بسيط للغاية • ويكفى أن نذكر أن منشدى «الديسكانتوس» فى العصر الوسيط قد دأبوا علىقياس الحانهم بالرجوع الى المسافات التى تفصلها عن الكانتوس فيرموس • وهكذا كان يلزم الاعتماد على كانتوس فيرموس ــ أو تخيله فى أقل تقدير ــ كنقطة بداية •• ولما كان «الفوبوردون» لا يؤدى فى الواقع فى موضعه المدون ، لذا سمى بالــ Faux bourdon ، أو « الباص المزيف » وجدير بالذكر أن بوكفتسر لم يستطع العثور على مرادف انجليزى لهذا المصطلح الفرنسى الواضح ، كما أن التشويه الباكر للفظ ، كما هو الحال فى Faburden قد ظهر متأخرا جدا وقت ظهور الأصل فى القارة الأوروبية •

البيوت المالكة ، اذا اعتمدنا فى الحكم على عبارات التقدير التى ازجاها له لويس الحادى عشر وريتيه أمير انجو ولورنزو دى مديتشى ، وعثر عليها فى ضيعته ، اعتمد فن دوفاى - من ناحية - على تقاليد اواخر العصر القوطى ، وعلى التاثير الايطالى من جهة أخرى ، وتركز الجانب الاكبر من جهده على التوفيق بين هاتين الحضارتين الموسيقيتين وبين اسلوب دنستابل ·

كشفت المدرسة البورجونية عن دينها للقوطية ، عندما اعادت تنظيم الموسيقى وفقا لقواعد صارمة فى البناء ، وخففت ارتجال المؤلفات الموسـيقية فى القرن الرابع عشر · وعاد فى فن مدرسة دوفاى التقدير القديم للقوالب الفنية المصقولة التى تتبع تقاليد راسـخة · وتجلى هذا فى شـجى روح هذا الفن ، ورقة حزنه وتعاطف روحه · وتجسمت لعلام القرن الرابع عشر (الترشنتو) وتحددت معالمها فى هذه الموسيقى · فما بدا مجرد محاولات مترددة فى العصر السابق قد استطاع العثور على حلول موفقة فى القرن الخامس عشـــر (الكواتروشـنتو) وتحولت محاولات الفلورنسيين الأولى الى تقنية فى التاليف الموسيقى ، ناضجة أنيقة · · وانتهى العهد الذى كان يراعى فيه تساوى مسافات الخمســـات والاوكتافات وسادت فقرات فى السنات والثالثات اضفت عذوبة ورقة على هذه الموسيقى · وعلى وجه العموم ، من المستطاع لمح شجى مستحب لم يعرف حتى ذلك العهد · فلقد انبعث من موسيقى هذا العصر نغم اقرب الى الشكوى والوداعة : هذا العصـــر الذى جمع بين متعة الحياة والاعتناق الدينى · وكما آثرى القرن الرابع عشـر بميوله الثورية قالب الملحمة فى الفنون ، كان هذا العصر المولع بالغيبيات أرضـــا خصبة للفن الغنائى · ونهض عصر دوفاى بالأغنية (بالمعنى الحديث للكلمة) الأغنية التى تحسن تصوير روح القصيدة وفحواها · وكان ابناء القرن الرابع عشر قد ربطوا الموسيقى بالنص برباط سطحى نوعا · اما البورجونيون فنظروا للقصيدة كوحدة ، وتركزت غايتهم على جعل الموسيقى تتوافق مع المضمون الكلى للقصيدة · صحيح ان مجال انفعالهم لم يتميز بالرحابة فكانت الموضوعات العاطفية والبطولية بعيدة عن متناول أيديهم ، وبمقارنة فنهم « بالفن الجديد » (آرت نوفا) وفحولته ، وموضوعيته يبدون مخنثين عاطفيين نوعا · فعالمهم يمثل الشاعر فى تساميها وعمقها ووداعتها · اما مثلهم الأعلى فهو كبح الجماح والتعبير الذواقة ولا تخلو آثارهم من لمحات سوداوية قط ·

لم تتوقف الموسيقى البورجونية الدنيوية عن الارتقاء بتراث ماشـــو ، وبخاصة الأغنية البوليفونية غير المصحوبة - اما موسيقى الكنيسة فقد كشفت عن تأثير ايطالى ملحوظ ، واظهر جيل دوفاى اهتمـــاما واضـــحا بالألحـــان البوليفونية فى الاقسام غير المتغيرة من القداس ، وحاول أيضا اقامة اتصال بين

الاقسام الخمســـة ، ووضع الفن الدينى كله ، فى نطاق الطقوس الدينية المعتادة للكنيسة · لم تكن القداسات الباكرة مؤلفات موحدة ، بل كانت تتالف من الحان مختلفة للخمسة الاقسام الثابتة ordinarium Missae يفترض قيام رئيس الكورس باختيارها وتجميعها ، كما يتبين من مجموعات المخطوطات التى تحتوى على عشرات التجميعات للكريدو و «الاجناس دايا » ·· الخ ·· وتبين «مخطوطات ترنتينو» بالفعل عددا من القداسات الكاملة او المستوفاة ، حاول فيها الموسيقى تناول الاقسام الخمســة ككل متكامل ومترابط · وتوطدت الوحدة الاســلوبية والطقوســـية لهذا الفن الدينى الجديد ، بعد تجديد النظر الى هذه الالحـــان الجريجوريانية · وفى نفس الوقت ، بثت الالحان البوليفونية للاقسام المتغيرة فى القداس Proprium Missae حياة جـديدة فى الاشـكال الطقوسية التى ظلت بلا تغيير منذ عهد الاورجانا ·

لم يغفل موسيقيو أوائل القرن الخامس عشر «الموتيت» : القالب الفنى الذى استهوى العصر القوطى · ويتبين من العـدد الوفير من الموتيتات التى الفهـا وفقا للاسلوب القوطى « دوفاى » وغيره من اعلام المدرسة البورجونية ، وكذلك الموسيقيون الايطاليون والانجليز فى العصر ، استمرار تمتع هذه التقاليد القوطية بالحيـــاة ، وخففت المؤثرات الايطالية والانجليزية من صـرامة الخصـــائص الانشائية ، وجهامتها ، فى الموتيت القديم ، وذات الميلودية التى ظهرت فى الأغانى البوليفونية غمرت المقطوعات الجديدة · وتحول الموتيت على يد البورجونيين الى قالب من الموسيقى الاحتفالية الوقورة التى تعرض فى حفلات التتويج ، وبعد توقيع معاهدات السلام وتكريس الكنائس الجديدة ، والزيجات الكبرى كان هناك حاجز محدد بين موسيقى الكنيسة والفن الموسيقى فى القصور ، ولكن الموتيت لم يتبع اى جانب منهما ، وشغل مكانا وسطا بين الاثنين ، فكان يقوم بدور مزدوج ، يشارك من ناحية فى « الموسيقى العائلية » الروحانية التى تغنى بالمنازل بقصـد التهذيب الدينى والتامل ، كما يشارك فى الموســـيقى الاحتفالية التى تعـرض فى المناسبات العامة · ومع ان التاثير الايطالى والانجليزى واضح فى الموســـيقى البورجونية ، فقد استمر الحرص على الاتجاه القوطى الداعى الى انشـــاء فن معمارى متوازن الى حد كبير · وترتب على ذلك ظهور قالب متسق بصـــورة ملحوظة ، وتطلب تجدد الاهتمام باستعمال « الكانتوس فيرموس » ظهور سـطر اساسى حق « للباص » يضطلع بدور مقابل « للتنور » ، ويقع تحت سطره ·

فى الربع الثالث من القرن التف حول دوفاى فى شيخوخته عدد من الاتباع فى كامبراى ، حيث أصبحت الكاتدرائية اهم مركز للموســـيقى البوليفونية · والمركز الهام الآخر الذى اجتذب دارسين عديدين هو بلاط ديجون · وعلمه الرائد

« فيل بينشوا » (١٤٠٠ ـ ١٤٦٠) الذى جرت العادة على ذكر اسـمه مقرونا برئيس الموسيقى فى كامبراى · ويعد واحدا من أوائل موسيقى عصره ، ونبشوا كمؤلف لأغانى دنيوية (شانسونات) فنان بارع الى أقصى حد · ألحانه نضرة ناعمة وتكشف بسطورها الثلاثة عن استاتية ومهارة فى المزج بين الحليات الجارية والالحان الأثيرية المياسة ·

نهوض الاسـلوب القوطى الجـديد

كان جيل شباب الموسيقيين الملتف حول الأسـاتذة الاعلام ، من المنتمين اساسا الى البلاد الواطئة وهنـاك بدا التأثير الفلمنكى وتأثير البـلاد الواطئة يفصح عن نفسه بصورة محددة المعالم · وبعد ان شـعرت عبقرية روما بالانهاك اثرجهـود استمرت قرونا طويلة ، استسلمت للمؤثرات الجـرمانية التى كانت مازالت فتية قوية تتوق لاحتلال مكانتها فى عالم الموسيقى · ولقن الأسـاتذة تلاميذهم من صغار الموسيقيين الاسـلوب البورغونى المعتمد أساسا على الاغنية البوليفونية المصحوبة ، غير ان هذا الجيل قد فقد الاتصـال بالـروح القوطيـة الفرنسية فى أواخر عهدها : الروح التى كانت قد بدأت تختفى فى آخر أعمال دوفاى ، ولم تعد الاغنية المصحوبة أداة لافكارهم الموسـيقية ، وخلفها أسلوب كورالى بوليفونى ، لم يؤثر سطرا لحنيا على آخر ، ولكنه وزع فيض البوليفونية على الاسطر المتعددة بالعدل والقسطاس ·

يمثل هذا الاتجاه تغيرا أسلوبيا عظيم الأهمية · فمنذ ذلك الحين ، اصبح كل سـطر لحنى من كيان عضوى موسيقى متكامل له دور يؤديه ، ويتبادل العون مع باقى الاجزاء ، وتختلف هذه الحالة عن الاسـتقلال البوليفونى المطلق فى الموسيقى القوطية وكذلك عن البوليفونية المصحوبة فى أواخر القوطية · انهـا شـىء مستحدث : فن قوطى روحى كامل الاتزان ، يسـوده النظام بلا حـدود محددة · خلال أواخر القوطية وعصر البورغونيين اسـتمرت حرارة المشاعر الدينية ، والزهد ، مع الميل الواضح الى الصوفية فى الفلسفة والفنون · ففى الوقت الذى عرفت ايطاليا فيه عجائب الكوتروشنتو (القرن الخامس عشـر) ، ظهـرت شخصيات قبيحة الى درجة كبـرى ، شـوه وجوهها الجـذب الدينى ، وعجائز نحيلة شحباء ، وشيوخ مصابون بالكسـاح عند «روجيه فان ديرفايدين» فكانت أشبه بالعلامات الاولى لهـزة زلزال بعيد · ولـم يمض وقت طويل حتى ظهرت فى الموسيقى نفس الاعراض التى تميز بها التصـوير الفلمنكى ـ دقـة الواقعية ومظاهـر التعـالم ، والجـرى وراء المشـكلات ، وعنفـوان الـروح الدينية ـ وغنى عن البيان ما حـدث من اختفاء كامل لصـرامة البناء الايقاعى فى الموتيت القوطية القديمة · ويصادفنا فى اعمـال تلاميذ دوفاى نوع بعيد

الاختلاف · فلقد انفسح النظام العقلانى للقوطية المجـال امام نسـيج بوليفونى رائع النغم ، متباين مع موسيقى المدرسة البورغونية الاقدم برصانتها والمعية ايقاعاتها ، ومع هذا ففى عالم المؤلفات الغنائية وفن الشانسون البراق ، خلق الاسلوب البورغونى المتاخر نموذجا من الجمال الهش الذى استمر فى البقاء حتى جاء القرن السادس عسر ، ورجع الاتباع الفلمنكيون لدوفاى وبنشوا الى المصـادر البـاكرة ، ونبت فنهم من المغنى المرتجـل القديم « للديشـانت » و « الفوبوردون » · ويدلنا وجود الفوبوردون الكامن فى هذا الفن على استبعاد النظرة القوطية الى البوليفونية بطوابقها المنفصلة التى مثل كل طابق فيها بعدين خاصين به · غير الفوبوردون التنوع الايقاعىللسطور المختلفة، وحولها الى نظام اكثر تجانسا يسمح بادخال اللحن الثابت « الكانتوس فيرموس » ـ الذى كان فيما سبق دعامة للبناء الموسيقى كله ـ فى السطور الوسـطى · وادى هذا الى ظهور انواع عديدة من الامكانات ، بعد ان اصبح « الكانتوس فيرموس » قادرا على الظهور اما فى سطر « التنور » ، او على التنقل من سطر لاخر ، كما ان استخدام اثنين من الكانتوس فيرموس لم يعد امرا نادرا · وسمح التفـاعل بين الاسطر ، وتبادل التبعية بينهما بانطلاق الافكار · فساعد تنقلها من سـطر لاخر ، وشغلها لشتى جوانب البناء على احداث تجسيم موسيقى لايختلف عن فكرة المنظور التى اعتمد عليها فن تصوير القرن الخامس عشر فى حل مشكلاته ·

ورغم ان التعبير عن الجو الفكرى « للكواتروشنتو » « (القرن الخامس عشر) واتجاهاته قد حدث بادىء ذى بدء فى الفنون التشـكيلية وفن العمارة وأدرك المؤرخون فى هذين المجـالين ، ـ لا فى الموسـيقى والادب ـ النظـرة الجديدة للعالم منعكسة بكل ابعادها · رغـم كل هـذا لم يكن المظهر العلمى والنظرى لفن النهضة مجرد اعتراف اكاديمى باصول الخلق الفنى ، وقواعده ولكنه كان الجوهر المميز لفن النهضـة ، بعد التعبير عنه بوضـوح ملموس فى الكواتروشنتو · وارتبطالموضوع الان بما يمثله برابطة خاضعة لقواعد صارمة : وفقدت الصورة المرئية غموض الرؤى الذاتية وابهامها ، واكتسبت يقينا مماثلا ليقين التعاريف الرياضية ، وانشغل المصورون جميعا بالكشف العلمى واستغلال المنظور ، وقاموا بالقياس والتخطيط والمسخ والتركيب باحثين بلا انقطاع عن التمثيل الصحيح للاشياء ، وبدا لهم اختراع تصوير المنظور حقيقة هامة، وظهرت مطالب باضافة المنظور الى باقى الفنون الاربعة الحرة quadriviam لم يشعر فنانو النهضة باى شك فى ارتفاع منزلتهم عن منزلة القدامى الذين لم تعرف اعمـالهم المنظور · على ان القول بـاختراع الكوتروشنتو (القرن الخامس عشر) للمنظور عار من الصحة · فلقد عرفت المبـادى الهندسية الكامنة وراء خطوط المنظور منـذ القـدم ، فمن المؤكد ان المراجع العربية التى عرفهـا

كانتــوس فيرموس عنــد رهط من الموســيقيين l'homme Armé
فى الحــــالات غــير العــادية التى كان الموسيقى لا يســتعير « كانتوس
بريوس فاكتوس» فانه كان يؤلفه بنفسه ويسمى عمله Missa sine namine
و تسمى النوتات المختلفة للحن التنور المخترع وفقا لمقاطع التهجية ، كما هو الحال
فى قداس جوسكان (لا ـ صول ـ فا ـ رى) ٠

الدنيوية كاسـاس لامسى
ربما بدا لغير المتمرس اســتعمال الالحــان الدنيوية كاسـاس لامسى
للمنجزات الدينية أمرا غريبا ـ ان لم يكن ســخيفا ـ وانتقص كثير من الكتاب
هذا الفعل ووصموه بالدنس ، غير ان هذا لايعنى اتهام الفنــان الموسيقى فى
عصر النهضة بجريمة بعيدة كل البعد عن عقليته ٠ فلن يستطيع التعرف على
الاغنيــات الدنيوية المحتــواة فى هــذا « الكانتوس فيرموس » غير الخبــراء
المدربين وحــدهم ٠ واعتمدت اتهامات ، وشــكايات اولئك الذين اســتنكروا
البوليفونية استنكارا كاملا ، بسبب هذه العناصــر الدنيوية « على اعتراضات
دينية ونظــرية اكثــر من اعتمادها على عــدم الرضــا عن التاثير الفعــلى
للموسيقى » ٠ لم تكن هذه الالحان تستعمل فى شــكلها الاصــلى مع كلماتها
الاصلية ، ولكنها كانت تدمج فى سطر التنور ، وتفاعلت نتيجة لذلك مع السطور
الاخرى ٠ وفضلا عن ذلك ـ فان ايقاعاتها تتغير وتمزج بايقاعات أخرى٠ وحتى فى
حــالات امكان التعــرف الى اللحن الدنيوى ، لم ير المستمعون فى ذلك أى
تدنيس ٠ فلم يكن عالمهم الفكرى ـ كعالمنا ـ قد انقسم انقســاما حادا الى
دينى ودنيوى ، ولكنهم على العكس قد يرون فى ذلك تشــريفا للاغنية الدنيوية،
لان دمجها بالقداس يعلى من شــانها ويضفى عليها مســحة روحية ٠ وبوجه
عام ، كانت اهمية الكلمات ثانوية ، بعد أن قل تكــرار النص اللاتينى الثابت
فى القرن الســادس عشــر ، الذى لجأ الى انواع مختلفة من طقوس الكتاب
فى القــداس ان هــذا يعــلل ارتفــاع شــان المــوتيت اللاتينى الجــــديد
المقدس ، أو الشعر اللاتينى الحر ، ومن الطريف ملاحظة كيف أحدث تكرار اللحن
الموسيقى لنفس النص موقفا مماثلا فى الاوبرا الباكرة ٠

اعتدنا فى الماضى الاعتقاد بان موسيقى القرن الخامس عشر البوليفونية
الجمة التعقيد ظاهرة لا تمثل روح العصــر تمثيلا فعليا ٠ وان كانت موســيقى
الكواتروشــنتو (القرن ١٥) فى الحق فنا مكتملا مستوفيا ، له مزاياه الخاصة
به ٠ ولا اختلاف من حيث الخطأ بين القول بعتاقة روح هــذا العصــر ، أو أنه
كان مجــرد تباشــير لعصــر النهضة وبين وصف مصوريه « بالبدائيين » ٠
فهل يصــح وصف روح البحث الغضة التى تميز بهــا هــذا العصــر بالبدائية ؟
ان الرومانتيكية مسئولة عن بخس حق القرن الخامس عشــر ، والظن بأنه أقل
قدرا من القرن السادس عشر (الشنكواشنتو) « الذى أصبح مرادفا لا سم

النهضة (الرينسانس) ٠ حقا ان الامر يختلف بالنسبة للانواع الاكثر شــعبية
من الموسيقى الدنيوية ، ولكن الناس الذين كانوا يترنمون باغانى الشـــــارع
الطليقة « كالفيلانيل » و « الفروتولا » ، كانوا يعشقون ويعجبون بالفن الكبير
للجهابذة ، وحاولوا تقليده على طريقتهم ، كما يشــهد بذلك فن أساطين الغناء
(المايســـترز ينجر) المعتمد على الدراســـة : لقد بدا التصــــوير فى نظـــر
« ليوناردو دافنشى » اسمى الفنون الفنون قاطبة ، لأنه « علم » ، اما النحت ففن
آلى arte mecanissima ٠وعنى بذلك ـ بطبيعة الحال ـ « ان القــدرة على
الايحاء بوجود ثلاثة ابعاد مع الاعتماد على بعدين فقط ، فن اســمى من مجرد
المحاكاة ونقل شىء موجود فى الطبيعة بنفس هيئته » ٠ وعــبرت الموســيقى
باخلاص عن هذا الجانب العلمى للفن ، الذى كان عصــــر النهضة ينشــده
والحق ان تقنية الموسيقيين البورجونيين الفلمنكيين والفرنســـيين الفلمنكيين
قد فاقت كل وصف ٠ فلقــد استعملت شــتى الانواع التى يمــكن تخيلهــا من
« الكانون » المقلوب.وخياله فى المرآة ومشية الســـرطان القهقرى ، واتخذت
المؤلفات الموسيقية شكل الالغاز لزيادة الامور تعقيدا ، فكان من المتعذر اداؤها
دون فهم صحيح للمعنى الذى يتجه اليه ٠

يذكرنا هذا الفن الاريب المعقد بان اصــل كلمة componete التى أخذنا
منها الكلمة الدالة على التاليف الموسيقى composition ، هـــو التجميـــع
والحق انه قد أعيد عند التمهيد لهذه الحقبة من التاريخ استعمال العبارة المؤنبة:
المصطنعات الكانونية لموســـيقى الاراضى الواطئة ٠ على انه الى جانب براعة
الصنعة وعظمتها ، قد كشفت هذه المنجزات عن خيال ملهم وذوق ٠ ولا اختلاف
بين تجاهل هذه الخصائص ووصف « فن الفوجة » لباخ بانهــا مجموعة من
تمرينات الكونترابنط ٠ هذه الحالة دليل على عدم معرفتنا لعالم من التعبير
بعيد عنا ٠ وهذا أمر شبيه لمــا يحدث فى فروع كثيرة من الفنون والآداب ٠
فالمستمع الحديث يتناســى دائما عدم جواز ـ واستحالة ـ الحكم على مظاهر
فن مضى بالرجوع الى معايير الحياة الموسيقية الحالية ٠

وكان أهم من الفرتيوزية الكانونية ، التقدم المنهجى لمبدأ فنى فى التاليف
يعرف « بالمحاكاة المتصلة » ٠ وفيه يكرر الصوت أو السطر اللحنى فقرة لحنية
سبق لصــوت آخر تقديمها ٠ ولا يعنى هذا التكرار النسخ الحرفى للجمــلة
المعروضة الاولى ، كما يحدث فى المحاكاة الحــرفية فى « الكانون » اذ كان
ذلك النسخ يتحقق بطريقة اقرب الى التحرر ، مع المحافظة بقــدر على الايقاع
والاطــار العــام للفقرة الاصلية ٠ ونجحت هــذه الطريقة المســتحدثة للنمــو
اللحنى ـ التى تعتمد على المحاكاة ـ فى تحقيق اتصــــال النســـيج اللحنى
ووضــع مبــدأ فى التماسـك ظل منــذ بداية عهــده ركنا هاما فى فن البنــاء

الموسيقى . ظهرت بدايات مترددة « للمحاكاة عند أوائل البورجوئيين ووقع على عاتق أوكجيم ومدرسته عبء النهوض بهذا المبدأ ، وتحويله الى عنصر ذى أهمية أساسية فى الأسلوب . وهكذا أصبحت الكلمات الاستهلالية فى كل سطر ، والكلمات الهامة فى النص تنتقل مصحوبة بنفس المادة اللحنية خلال كل السطور . واجتذبت هذه الالحان الانتباه بعد تكرارها على هذا الوجه وظهورها فى مواضع متفرقة ، وزادت أهمية وتأثيرا . واسفرت هذه المبادىء المستخدمة فى التأليف الموسيقى عن ظهور موسيقى شابهت فى عدم توقفها عن الجريان ، وتزمتها ، غيبيات الطقوس الكاثوليكية بانطلاقها وعدم تحديدها . فهذه الموسيقى مشبعة بنفس روح التقوى الحديثة devotio moderna التى تشع من أعمال توماس آكمبيس . وما يغمر نسيج سطور قداسات أوكجيم الكونترابنطية هو نفس رقة روح الورع والدعة ، وعبير اللادنيوية التى تفيض بها اللغة اللاتينية العقرى « الاقتداء » بالمسيح » Imitatio Christi
استمر اعتماد تيار الخلق الفنى ، على جانب حدسى تغذى على التقاليد القوطية، رغم تدرجه على المبادىء العقلانية فى البناء والتناسب ، وانطلق جنبا الى جنب « الفن العلمى » مؤثرا فى الناحية النظرية ، وباعثا فيها الحياة ومخففا من صرامتها .

بعد نهاية القرن الرابع عشر ، اتخذت الجماليات الواقعية الصدارة بين المشكلات التى شغلت أذهان الفنانين والمفكرين . والعلاقة واضحة بين الواقعية وعصر النهضة . فان معنى اعتقاد المسيحية بان الحياة مجرد اعداد للابدية هو ازدراء عالم التجربة ، أى الاتجاه الذى انعكس فى أعمال فنانى العصر الوسيط . اما الرينسانس فى باكورته فقد اتجه الى تخفيف التركيز على الاخرة ، واسفر ذلك عن ظهور آثار سريعة للاهتمام بالعالم الواقعى . وخفت حدة التعارض بين الجسد والروح ، ولم يسمح للشر الموجود بحجب جمال الكون . وتجاوبا مع الفلسفة الجديدة ، زينت الصور المقدسة بالازهار والاشجار والحيوانات والصخور والسحب . وارضى هذا اذواق أبناء الطبقة المتوسطة الذين كانوا قليلى الميل الى الزهد ، واقرب الى حب الاستطلاع والبراعة ، ويهمهم رؤية أشياء مالوفة كالادميين والمناظر الطبيعية ، ومحك قدرة الفنان عندهم براعته فى اظهار الواقع . وتحولت الوجوه التجريدية فى الفن الوسيط الى شخصيات محددة السمات . وظهر « البورتريه » فى فن التصوير ، وصورت الموضوعات الثانوية والتافهة فى خلفية الصورة بحرص وعناية ، حتى كادت هذه العناصر تتفوق فى النهاية على الموضوعات الاساسية ، فمن المستطاع لمح قطرات الندى المتلالئة فوق كل عشبة من الاعشاب ، وصورت كل شعرة فى لحية آباء الكنيسة ، بدقة الصورة الفوتوغرافية . فهو فن واقعى يمثل البورجوازية .

أثبتت مقدرة الجرمان وصلابتهم التى تجلت فى فن عمارة الشمال والحفر على الخشب تفوقهم على العبقرية اللاتينية الاكثر ولعا بالغيبيات فى الصلاحية للواقعية . وبلغ المصورون الفلمنكيون ذروة من واقعية تمثيل الاشياء لم يتفوق عليها قط ، اما الايطاليون ، فيعكس كفاحهم فى سبيل ايجاد حل للمنظور والخطوط نفس الاتجاه الهادف الى اظهار الموضوعات الطبيعية فى صورتها الفردية المباشرة : الاتجاه الذى بلغ الذروة فى القرن الخامس عشر (الكواتروشنتو) ، وكشف عن خصائص لا تشترك الا فى النزر اليسير مع عصر فى ذروته . على ان الواقعية لم تكن غاية فى ذاتها . انها كانت مجرد مرحلة انتقالية فى تطور الاسلوب الفنى ، ولا تمثل خلاصة حضارة العصر . وتظهر الواقعية بمعناها الحرفى فى الظاهر الثانوية العابرة للفن بوجه خاص ، وكانت تركز عادة على هذه الجوانب . ولكن الفن الذى ينشد غاية سامية مرغم على الخلاص من الواقعية . وان كان من المحتم عودة ظهورها عندما تضمحل الروح الهادية لهذا الفن وفكره . ظهرت الواقعية فى مطالع عودة الحضارة الكبرى الى صباها ، وصاحبتها لبعض الطريق ، ثم خبا اثرها ، وتراجعت الى الوراء . وحدث هذا فى نهاية العصر القوطى ، وتكرر فى نهاية عصر النهضة .

من الميسور لنا تتبع مظاهر الواقعية فى الفنون التشكيلية ، وان تعذر قول نفس الشىء عن الموسيقى . ومع هذا فقد تم التعبير عن نفس هذه التيارات فى الموسيقى فى صورة غير مختلفة ، وظهرت الواقعية حينئذ فى شكل تصوير موسيقى للنص . وطبق أوكجيم ومدرسته هذت النزعة على ادق التفاصيل . فكانوا يلاحظون طريقة الكلام ، وينبهون الى مواطن النبر الطبيعى ، وخصائصه، ومقداره ، وكيفية تأثره بمختلف المشاعر ثم يستنسخون كل هذه الاشياء ويحولونها الى موسيقى ، محاولين التعبير فى الحانهم عن الفرح والسرور والحنان والكراهية والاستسلام والمجون ، ومن المدهش حقا ملاحظة مدى جلدهم فى تجميع أدق الشذرات وصقلها عند محاولة تفسير معنى النص ، واستنادا من كل مافى الكلمات من مواضع تسمح بمحاكاتها بصورة جذابة خلابة . فأمكن التعبير بالموسيقى عن الحركة وفتح العينين والخشوع . ويسوقنا بعض هذا التعبير الى نواح لن نستطيع ادراك مغزاها . فعلى سبيل المثال فى الحالات التى يتحدث فيها النص عن الليل أو الظلمة ، يختار المؤلف الموسيقى للتعبير عن هذا المعنى النوتات السوداء وحدها . كما يحاول الاشعار بمعنى الابدية باستعمال نوتات طويلة مسحوبة . ان كل شىء اذن يمكن للموسيقى التعبير عنه اعتمادا على مثل هذه السبل . والحق اننا نشاهد من بين الموضوعات الاكثر ابتعادا عن المالوف وصفا لشجرة عائلة المسيح مصورة بالموسيقى .

ولستين بالحلقة الكلتونية فى تفسير النصوص ، وان كان ما حدث هنا قد شابه ما تعرض له الاصطلاح الكلتونى ذاته . فقد مرت الواقعية بمرحلة تطور وكما حدث فى الادب ، احتلت واقعية العصر الباكر الشديد التدقيق .

هجرة الموسيقيين الفلمنكيين - الموسيقى الايطالية فى القرن الخامس عشر - ظهور المؤلفين الموسيقيين الفرنسيين الفلمنكيين

بعد ان استوطنت الموسيقى فى جيل دوفاى الحسن فى البلاد الواطئة واصبح نشاطها وقفا عليها ، بدأت فى نهاية سبعينات القرن الخامس عشر هجرة جديدة للموسيقيين الفلمنكيين الى ايطاليا . ولقد سبق ان عرف المغنون والموسيقيون الفلمنكيون هناك بعد ان تعرف اليهم البابا فى افينيون . اما الآن فقد جاءت فى اعقاب الزيارات الفردية للموسيقيين والمغنين الفلمنكيين الى ايطاليا زيارات قامت بها جموع صغيرة من الموسيقيين . وابتداء من حوالى سنة ١٤٣٠ بدأت الموسيقى البورجونية (اغانيها بخاصة) تؤثر فى الفن الموسيقى الايطالى وتعيد تأليفه . واقبل الايطاليون بنهم على ممارسة الفوبوردون واعقب ذلك اتباع نمط البناء البورجونى ذى السطور الاربعة ايضا . هذه الحقيقة عظيمة الاهمية . فمنذ ذلك الحين غدت الالحان ذات السطور الاربعة أساس البناء الموسيقى . وارتفع شأن روما كمركز لموسيقى الكنيسة . وزحف المغنون والموسيقيون الى ايطاليا بعد ان اجتذبتهم السياسة الفنية للبابوات ، والعروض الفروسية الفخمة والانطلاق الفطرى للموسيقى الايطالية الشعبية ، وبهاء الحياة فى عصر النهضة . ثم عادوا فيما بعد الى ديارهم متشبعين بفتنة روح ايطاليا . وصحبت الموجة الموسيقية الكبرى اعادة لتنظيم المنظمات الموسيقية ، وتنسيقها ، وحدثت أهم هذه التغيرات فى المقر البابوى ، فبعد اعادة بناء كنيسة القديس بطرس ، وقام البابا سكستوس الرابع ببناء مصلى السستينى (١٤٧٣) . التى سميت باسمه ، وكانت رسالتها فى الاصل العمل كمصلى ملحق بكنيسة القديس بطرس ، ثم اصبحت من اعظم امجاد الفاتيكان . وانتقل الكورس البابوى ، ربيب « السكولا الجريجوريانية » الى هناك ، واصبح يسمى « بالكابيللاسكستينا » ، واحتضنته منذ ذلك الحين حرارة رعاية البابوات . وشيد البابا سكستوس الرابع مدرسة للكورس بكنيسة القديس بطرس ، اكتمل تنظيمها فى عهد جوليوس الثانى سنة ١٥١٢ ، وكانت تقيم فى مصلى يدعى مصلى جوليا ، ومن أهدافها تدريب المغنين الايطاليين ، بعد ان ازداد اعتماد الكورس البابوى على الاجانب وبخاصة المغنين الفلمنكيين .

تكشف اثر البورغونيين والانجليز على الموسيقى الايطالية بكل وضوح ابتداء من الربع الاول من القرن الخامس عشر - ويكفينا فى هذا الشأن ذكر وفرة مخطوطات متستابل ودوفاى وآخرين التى عثر عليها فى شمال ايطاليا - وان كان هذا النوع من الفن الموسيقى المعروف « بسماته » ، و « علمه » كان بطيئا للغاية فى تقدمه . بعد انقضاء الحقبة المتألقة « للفن الجديد » ، وانتهاء عهد عظماء الشعراء الثلاثة فى بداية عصر النهضة فقد الشعر الايطالى - مثل الموسيقى - قوته الدافقة ، وانحدر الى مقلدات « بتراركية » ، جدباء نوعا . فتعددت مقطوعات السونيت و « الكانزونى » و « الترزيتى » ، واختفت الاغانى الشاعرية القصيرة . ويرجع الفضل فى اعادة احياء هذا الشعر الغنائى فى صقله الى لورنزو دى مديتشى (١٤٤٩ - ١٤٩٢) - الذى يوضع الى جانب افضل شعراء النهضة الايطاليين - والى مجموعة الشعراء البارزين الملتفين حوله . وساعد على تحقيق هذا الاحياء ، الفن الشعبى الذى اعتاد القيام بهذا الدور . يعكس شعر لورنزو تقدير العلم والكلاسيكية ، الذى عرف عن عصره ، ونجح لورنزو فى تكييف هذه العناصر الى أعظم قدر ، حتى تناسب الشعر الايطالى ، وانتفخ الشعر الغنائى الجديد من فرط ما فيه من حشو اللغة الدارجة Lingua Volgate بعد حداثة انتصارها ، وخروجها ظافرة من الصراع الطويل مع اللغة الكلاسيكية ، وبذلك بدأ شعر غنائى فيه نضارة وفحولة . وسرعان ما اقتدى بالمثل الذى ضربه لورنزو دى مديتشى - وبخاصة فى قصور امراء جنوب ايطاليا . وهناك ظهر نوع موسيقى له طابع شعبى ساحر ، ابتعد عن البوليفونية الفلمنكية بنفس قدر ابتعاده عن « الشانسون » الفرنسية البورجونية .

تضم « الفروتولا » ، وهو الاسم الذى اطلق على النوع الجديد (وتعنى قصة مسلية قصيرة تغنى) عددا من الاغانى الشعبية بينها « البالاتا » و « البارتسيلينا » . وثمة اوجه شبه بين « البالاتا » و « الفروتولا » ، وان اختلفتا اختلافا اساسيا واحدا ، ففى الفروتولا ، يراعى بكل دقة اتباع وزن مطرد بفواصل ثمانية . وجعلت رهافة احساس الايطاليين بالشكل من الفروتولا اداة مناسبة للغاية للاغنية الاستروفية . واتبع فيها نفس اطراد الوزن والشطرات الموجزة التى اثبتت نجاحها فى المدائح (اللاودى) ومن المستطاع ادراك توثيق العلاقة بين الفروتولا واللاودى من القدرة على الاستعاضة عن لحن من اى منهما بلحن من الاخرى ، دون مواجهة اية صعوبة . وتوضع على الكثير من مقطوعات اللاودى العبارة الآتية : تغنى مثل « الكانزونى » (ويذكر اسمها) والصوت المهيمن على الفروتولا هو أعلى الاصوات ، ومن هنا سمى « بالسوبرانو » ومتألف من السطور الأخرى كتلا هارمونية بسيطة ، مرتبة ترتيبا راسيا واضح التحديد ، ومما يشهد بالشعبية الهائلة التى حظيت بها الفروتولا المؤلفات

العديدة التى نشــرت فى اول عهد الموسيقى بالطباعة (السـنوات الاولى من القرن السادس عشر) . ولكن هذه الشعبية كان لها جانبها المسىء ، ومن هنا تعرضت الفروتولا للانتقاص بسبب انتاجها على نطاق واسـع ، فلقـد اظهـر الشعر الثمانى المقاطع الضيق استعدادا كبيرا للتجاوب مع الصنعة التافهة الرخيصة ، وهكذا تدهور شكل شعرى موسيقى نشـأ وبلغ ذروته فى القصـور الارستقراطية الى مبتذلات اغانى الشارع عندما ترك امر رعايته لآلاف الشعراء الشعبيين . ومع هذا فلم تتعرض موسيقاه لنفس الانحدار . اذ كان مؤلفوها من عيار اسمى ، كما يتبين من تكليف الناشر بتروتشـى موسيقيين ممتازين للعمل فى دار نشـره ، وتمثل المجموعات التى نشـرها افضل ما ظهـر من هذا النـوع .

اجتذبت زوار الشمال هذه الموسيقى بتألقها وبساطتها ، غير انها اوقعتهم فى حيرة . فلقد اذهلهم اشعاعها ويسـرها بعد اعتيادهم تعقيد المعمار البوليفونى، وتشبعهم بالروحانيات الجرمانية . على انهم لم يتمكنوا من الافلات من تاثير رخامة ايقاع الفروتولا وخفة الحانها . وبدأ فى التسـرب الى فنهـم التاثير الايطالى ، الملحوظ بالفعل عند بنشايل ودوفاى ، وان كان قد احتجب مؤقتا فى العهـد التالى لدوفاى . ومن جهة اخـرى ، فقد اثر فن الزوار الفلمنكيين على الايطاليين تاثيرا عميقا ولكن مضت عشـرات السنين حتى استطاع الانعكاس فى موسيقاهم ، واتجـه موسيقيو الشـمال النازحون الى ايطـاليا ، بعقليتهم العالمية الى صقل الاشكال الوطنية من الموسيقى ، ولكنهم لم ينسـوا مكانتهم انعليا فى فن الكونترابنط ، ومن ثم تحولت على ايديهم الفروتولا ـ الشـكل الشـعبى ـ الى فن موسـيقى ، وتغلبت معرفتهم العـالية بالاغانى الجمـاعية على بساطة هارمونيات الايطاليين .

واتبعت ردود فعلهم للفن الايطالى اتجاهات شـتى ، تاثرت بها نظرتهم الى الموسـيقى تاثرا بالغا ، واسـتطاع هنريك ايزاك (١٤٥٠ ـ ١٥١٧) اعظم موسـيقيى عصـــره تعددا فى الجوانب ـ الاحاطة بالقوالب الايطالية وملاءمة بموسيقى سـامية تشـرف اى موسيقى من اهل ايطـاليا ، وكان قد نزح من موطنه فى الفلاندرز ليخلف سكوراشالوبى فى بلاط لورنزو دى مديتشـى حوالى سنة ١٤٨٠ ـ فى امانتها فى التعبير عن الروح القومية . اما رد فعل اوبرخت ، فجاء مختلفا . فلقد ايقظ مافى الفروتولا من ايقاع نابض وهارمونية بعيدة عن الكلفة ، الذكريات الكامنة فى فؤاده من موسيقى شـعبه ، واستطاع هذا الاستاذ القدير فى الأسـلوب الفلمنكى ، الملم باوثق اسـرار البوليفونية ، الابتعـاد نهائيا عن بوليفونية الاسـطر اللحنية الخالصـة لمدرسة اوكجيم . واحتفظ

ايزاك بروحانيتها الدينية العميقة ، مع رنين جـديد قـد انبعث من قداساته وموتيتاته ، وكشف عن بناء واضح متوازن الفترات مستند الى هارمونيات راسخة قربت الموسيقى من المثـل الاعلى الذى نشـده عصر النهضـة . انحدرفن اوبرخت كله من الموسيقى الشعبية التى اضفت حتى على ابعد مؤلفاته روحانية لمسـة انسانية دنيوية . وكشف الجمع بين هارمونيات هـذا الفن الجليـل ، الاشبه بالابهاء ذات العمد ودقائق البوليفونية الفلمنكية عن ظهور اسـلوب يمثل عصـر جديد . كان الكوتروشنتو (الخامس عشر) يقترب من نهايته ، ولكن قبل ان تنتقل ثروة القـرن السـالف نهائيا الى خلفه اخـرج القـرن المحتضـر عبقرية توجت كل ما سبقه من قرون ، وتجسمت فيها موسيقى عصر النهضة

حوالى سنة ١٤٥٠ ، ولد جوسـكان ديبريه فى مقاطعة هينو (والاصـح حسب توقيعه Despraz . ولا يستبعد ان يـكون اسـمه الحقيقى جـوزيه فان دير فايدن مثلما كان روجيه فان دير فايدن الرسام يدعى روجيه دى لاباستير) . ومن المحتمل ان يكون قد ولد فى كونديه حيث مات ١٥٢١ . بدأ دراسته الموسيقية فى كورس الكاتدرائية لكنيسة القديس كونتان بمدينة سـان كانتان ، وواصلها تحت اشراف اوكجيم . وعندما بدات هجرة الموسيقيين الفلمنكيين الى ايطاليا ، سـافر جوسـكان ـ وهو اسـم تصغير لجـوزيه كان ينعت به دائمـا من قبيـل التدليل ـ فى صحبة جاسـبار فان فيربيكة ، وامضى بضـع سنوات فى مختلف قصـور ايطاليا ، وفى المصـلى البابوى . والظـاهر انه التحـق ـ بعـد تركه للمصلى البابوى ـ بخدمة لويس الثانى عشـر ملك فرنسـا ، ثم تقاعد بعـد زيارة اخرى لايطاليا زار فيها فيرارو ، واصبح رئيسا للكنيسـة الـكبرى فى كونديه . يعكس اسـلوب جوسـكان فى شـبابه الخصائص المميزة لـكل اتباع اوكجيم : غلبة الشكل البوليفونى ، مع الحرص على اتباعه حتى فى ادق التفاصـيل ، والميل الى تجنب اى تعقيد للنسيج البوليفونى ، وتتميز اعمـاله ـ وفيها طابع موسيقى الآلات كاغلب منجزات القرن الخامس عشـر الكورالية ـ بخصائص جديرة بالثناء . وتكشف عن مهارة فنيـة ملحوظة، ولكنها لا تدل على مميزات ينفرد بهـا الموسـيقى على اقرانه . فاغلبهـا عتيق نوعا ، بل اننـا نلاحظ بينها موتيتات متعددة اللغاتمن التى ندر وجودها على هذا العهد المتأخر وولع البلدان الواطئة بالتصـميمات الكانونية المعقدة واضـح أيضـا فى بعض المقطوعات التى تتطلب مهـارة والدالة على فطنة فذة . ثم رحل جوسـكان الى ايطاليا ، ونسـى ابن الشـمال الرصين ، الذى سبق ان بهره فن اوبرخت ، التيار الروحى لبوليفونية اسـلافه وطبق كل مالديه من براعة فى الصنعة على هـذه الموسيقى السـامية ، بتنوعها ووضوح معالمها وعمق انفعالها ، وبذلك أصبحت موسيقاه جوهر الفن الموسيقى لعصـر النهضة ، وجوسـكان هو خالق القداس

الجديد ، والموتيت الجديد والشانسون الجديد . ونلمح فى هذه الاعمال اقترابا من المثل الأعلى « للاكابيلا » : (غناء الكورس دون اصطحاب آلة موسيقية)

من بين اتباع أوكجيم وجوسكان عدد وفير من الموسيقيين المميزين اغلبهم من الفرنسيين : انطوان دى فيفان المسمى فليكس جودوكى : (المقتدى الموفق) والبيزارجينيه المدعو كاربنتراس ، ـ الذى لاقت مؤلفاته شعبية كبيرة استمرت بعد وفاته مدة طويلة حتى خلفتها فى الشهرة مؤلفات بالسترينا، واحجم المغنون عن التنازل عنها رغم صدور امر بتحريمها من السلطات العليا ، وفرانسوا دى لايولا استاذ « بنفنيتو تشيلليني » فى الموسيقى و « جان موتون » الذى لم تتفوق على اعماله سوى روائع استاذه جوسكان ، وغير ذلك آخرون ، تكرر فى أعمال هؤلاء الاعلام امتزاج طابع الجرمان والبلدان الواطئة ، بروح فرنسية ، علينا مرة اخرى ان نحذر بساطة عبارة من « ابناء البلدان الواطئة » . فلقد انتهى عهد احتكار الفلمنكيين والبلاد الواطئة الذى أعقب العصر البورغونى . ومن الآن فصاعدا ما نصادفه هو المدرسة الفرنسية الفلمنكية . ولقد واجهت الجيل الاصغر من الموسيقيين الفلمنكيين والفرنسيين الفلمنكيين مشكلات خطرة . ومع انهم لم يتشبعوا بروح « شيخهم » ، واحاطته الشاملة ، الا انهم ساروا وراء فطرتهم فاتبعوا بوليفونية اسلافهم ، ولم يظهروا اى رغبة فى الابتعاد عن هذا الأسلوب ، وان كانوا قد عجزوا عن تجاهل الشعر الغنائى والالحان الايقاعية البديعة التى فاضت من ايطاليا . وحاولوا الوقوف فى وجه التيار الموسيقى المنطلق بلا ضابط ولا رابط واتبعوا سبلا عقلانية ، كوضوح القسمات و « السيمترية » ، ومنطق الفكرة الموسيقية ، واستطاعت هذه المستحدثات ، بالاضافة الى العلاقة الجديدة بين النص والموسيقى ، رسم الطريق لاسلوب الجيل الذى ظهر على المسرح بعد بدء القرن الجديد .

مشكلات موسيقى الشنكواشنتو
(القرن السادس عشر)

مشكلات موسيقى « القرن السادس عشر » هى نفس مشكلات القرن السابق عليه ، اعتمدت جماليات النهضة كلها على التناسب والعلاقة بين مساحة واخرى . ولا تزيد العلاقة السيمترية عن واحدة من امكانات هذه العلاقات . على انه اذا اريد مقارنة المساحات المختلفة يتحتم على المرء ملاحظتها مجتمعة فى نفس الوقت . وعبر عن ذلك ليوناردو دافنشى ـ معاصر جوسكان العظيم وكان هو ذاته موسيقيا قديرا ـ عندما لاحظ كيف يحدث ادراك تناسب

« الأطراف » فى آن واحد هارمونية ، تترك فى العين اثر مماثلا للاثر الذى تشعر به الاذن عند استماعها للموسيقى . لم يكن هذا التصور للتناسب معروفا فى العصر القوطى الذى كان يؤثر الايقاع وديناميكية الحركة فى كل من العمارة والموسيقى . فالفنان القوطى كان يتصور المساحات فى شكل تعاقب . اما عصر النهضة فقد استحدث تصور المساحات المتأنية (المشتركية فى مكان واحد) . وكان العصر القوطى رغم عدم افتقاره الى الاهتمام بالوجود الفعلى للابعاد يراها كتعاقب زمنى لاجزاء ومكونات . فلم يعن الحرص الدائم على ايجاد ادق علاقة تناسب واكثرها ايقاعا مجرد التلاعب الذكى بالاشكال ، ولكنه يدل على شدة الشعور بالتمثيل الواضح الدقيق لاحوال التناسب ، والتعبير عنها بالشكل . ومبدأ الهارمونية الذى بدأ فى نظر عصر « النهضة » جوهر الجمال ، قائم أساسا على الكم ، ويتركز اهتمامه على النسبة والتوازن ، اما شتى الحاجات الخاصة بالكيف كاللون والروح والحالة .. الخ ، فما يحث على الاهتمام بها هو الرغبة فى الدقة والصدق ، وتجىء نتيجة لمراقبة الطبيعة . وبعد ان تعرف فنانو الشمال الى روح الفن الايطالى ، تغيرت نظرتهم للجمال . ويصور التغير الواضح الذى طرأ فى دراسات « دورر للتناسب » وحدث بتاثير زيارته لايطاليا ، الاختلاف بين التصميم القوطى ، ومانبع عن روح عصر النهضة من سعى وراء الدقة العلمية فى الابعاد .

لم يستطع خيال الرينسانس الذى غلب عليه الشعور بالمكان والمرئيات اقتحام ميدان الموسيقى والشعر بنفس السرعة التى سيطر بها على الفنون التشكيلية . واحتاج الأمر الى فترة حضانة أطول لتمكين « المتمثلات التدانية » من السيطرة على الفنون الليريكية . فلقد اظهرت هذه الفنون ترددا واضحا وتجنبا ملحوظا للمشكلات الأساسية للنهضة ، كما بدت فى الفن التشكيلى . وترتب على تجنب الموسيقى لهذه المشكلات استمرار قربها من روح «هيومانية» الشمال الدينية التى انحدرت منها ـ « الهيومانية » المفعمة بتقاليد العصور الوسطى والنازعة فى تاملاتها العميقة الى السوداوية . والواقع ان ابناء الشمال ـ ومن بينهم امثال « ارازموس » ذاته ـ اغراب على روح عصر النهضة التى حاولت الاعتماد على الفن فى تحقيق الكمال للحياة الدنيا . ولم تستقر هذه الفكرة فى الشمال الا بعد لاى . فهم لم يعرفوا التهلل للفن لذاته ، ولذا كان من الطبيعى ان تتردد الموسيقى فى احتضان فكرة الاستمتاع الواعي بوجودها التى عرفت عن باقى الفنون . ان هذا يفسر لماذا عجزت حتى عبقرية « جوسكان » بشموخها والهامها عن بث مثل النهضة الحقة فى منجزات اتباعه . وادعى جيل الموسيقيين المولودين فى بداية القرن السادس عشر

لعجائبهم الذى لاحد له به ، وان كان « اوكجيم » هو الذى اقتفى اثره وواصر السير فى طريقه · لا ينبغى ان يثير ذلك دهشتنا · فلم تستطع « النهضـة » احتضان كل مظاهر حضارة القرن السادس عشر ، بل بعض مظاهرها الهامة فقط · فلا يصح القول بان ملك فرانسوا الاول ولوثر وتوماس مونتسـتر والمعمدانى ولويولا وكلفان والبابا جوليوس الثانى قد عكسـوا جميعا روح الرينسانس · ان ما عكسوه جميعا كان روح القـرن السادس عشـر ، لا روح عصر النهضة · والواقع ان روح النهضة كانت اقل عصرية مما نميل الى الاعتقاد ، فهى لم تخضـع الحياة والفن لقيود صـارمة ، كما فعلت القرون الوسطى · كما انها لم تطلق العنان للفرد لاختيـار نظرته وفقا لمشيئته ، ومـا الاعجاب الشديد بالقديم والبحث الدائب عن القواعد الابدية لجمـال والسليمة والفضيلة والحقيقة بأكثر من خضوع اختيارى لالتزام « الروح الكلية » التى عرفت بها العصـور الوسطى ·

لم يبدأ وضـوح الاهتمام بقواعد الشعر ، وجمالياته ـ ويمكن مقارنته بالاهتمام النظرى بالتطور ـ الا ابتداء من السنوات الاولى من الشنكوانتو (القرن السادس عشر) ، عندما قام الناشـر الفنيسى الدوس مانوسيوس (١٤٥٠ ـ ١٥١٥) بطبع اول طبعات للكلاسيكيات اليونانية والرومانية ، من بينها كتاب (البويتيقا) لارسطو · ومع هذا فقط استـغرق الأمر بعض الوقت حتى استطاعت الكتابة فى البويتيقا وكتب ارشـاد الشعراء الاقتراب ـ ولو من بعيد ـ من المراجع الوفيرة التى تحدثت عن الأعمدة والتطور · وكان لتجدد الاهتمام باللاتينية وعروضها الشـعرى ، وزيادة فهمها ، اثار بعيدة المـدى ساعدت على تقدم الموسيقى البوليفونية ، وترغمنا على معاودة استقصاء حـالة الموسيقى البورغونية وموسيقى البلدان الواطئة قبل ظهور جوسكان ·

منذ عهد قريب ، نظر لموسيقى العصـور الوسطى والنهضة على انهـا فن غنائى بحت · ومازال الكثير من مراجعنا فى تاريخ الموسيقى يتحدث عن عهد الاكابيلا، قاصدا بذلك القرون الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر · ولقد ازاحت الموسيقولوجيا الحديثة الستار عن روح منجزات الآلات « فى موسيقى البلدان الواطئة » ، واستمر اداء الغناء المعزز بالآلات الذى سبق ازدهـاره فى العصـر القوطى وعصـر « الفن الجـديد » فى الـكاتدرائيات الفرنسـية والبورغونية وكاتدرائيات البـلدان الواطئـة ، وكذلك فى قصـور الامراء ، وضيعاتهم · ويرد القول باتصـاف فن هذا العصر بالطابع الغنـائى البحت الى نشاته الأصلية فى الكنيسـة ، وتغنيه على الأناشيد الجريجوريانية ، ولما كان معظم الكتاب لا يعرفون موسيقى اواخر العصر الوسـيط واوائل

النهضة معرفة اصلية ، ـ لان ما بقى عادة قدر قليل يقتصـر على الموسيقيين فى آخر عهد أسرة التيودوريين « وقداس بابا مارشللى » وحفنة من المؤلفات الأخرى لپالسترينا وحواشيه ، اى على مؤلفات غنائية بحتة ـ لذا اخفقوا فى ملاحظة طابع الآلات فى البوليفونية الفلمنكية ، رغم ان بعض هذه المنجزات ، او اجزاء منها ، لا يمكن ان تغنى على الاطـلاق · وذهب باحث المانى مرموق ـ ارنولد شيرنج ـ الى ما هو ابعد فقال انه حتى قداسـات جوسـكان كانت تعزف على الارغن ، وكان الصوت الغنائى مقصـور على سطر لحنى واحد وحسب ·

وفيما بعد وقد أصبح التأليف المتعدد السطور يراعى مطالب الصوت الادمى ، وتخطى التأليف « النغمى » المجـرد لاية ادوات يمـكن تجميعهـا لادائـه ، صـارت البوليفونية على الدرب الـذى ادى الى ظهـور اسـلوب الاكابيـللا البحت ، وان كان الأسلوب البوليفونى القديم قد تضمن امكانات لا نهاية لها ، كان من المستطاع استغلالها دون حاجة الى استحداث اسلوب جـديد · ومن المهم ان نذكر انطلاق حافز هذه المرحلة من التقدم من ايطاليا · ونهض هـذا الحافز الى حد كبير فيها ، وان ظل زعماء هذا التقدم امدا طويلا من الموسيقيين الفلمنكيين والفرنسيين الفلمنكيين ·

فى اصلح الحالات الطبيعية للجمع بين الـكلمة والنغمة ـ كما يحدث فى الاغنية الشعبية ـ ترتكز العلاقة بين العنصرين على قاعدة سـليمة ـ ومن هنا كانت الاغنية الشعبية دائما اكسير الشباب الذى تجدد منه الموسيقى حيويتها كلما هددها الاجهاد والمغالاة · ازدهرت الأغنية الشـعبية فى عهد موسـيقى البلاد الواطئة فى كل البلاد التى شـاركت فى الحياة الموسيقية ، وقدر الفـن الموسيقى قيمتها بان استعار ما شاء من نفائسها · على أن مرجع هـذا التقدير كان ما فيها من روح شعبية ، لا الموسيقى ذاتها · وجـاء تاثير الاغنية الشعبية فى التيار العام للفن الموسيقى بطريق غير مباشـر ، فكانت الالحـان الشعبية المستعارة تضمن فى اطار ، وتعد بطريقة متعارضة على طول الخط مع روح هذا الفن الميال بالضرورة الى البساطة والخشونة · ويصح هذا القول بوجـه خاص عن الموسيقى الدينية : وتسبب استخدام المـادة الموسيقية الشـعبية فى الموسيقى الدنيوية فى حدوث مشكلات اكثر من ذلك ببساطة تعلم منها الموسيقيون تقدير أهمية الكلمات ، واكتسبوا قدرة على تذوق جمالها ومعناها ، ولكنهم لم يغفلوا كل هذه الجوانب فى مؤلفاتهم الدينية ، لان نص القداس قد اصبح مسالة شـكلية ، بل ولم يعد له فى نظرهم اى معنى نتيجة لتكراره المستمر ، فالواقع ان الموسـيقى هى التى رفعت من قـدر كلمات القداس ، وتنبه المتخصصـون للموسيقى الطقوسية لهذا الخطر ، وحاولوا معالجة الموقف ، ولكنهم لم يحرزوا الكثير من النجاح ·

شور الشعر في الازمات الفنائية ، وتعديه ، بعد امتدادها الى فترة الفصل
هنا تمثلت « الهيومانية » بجامل المثالة ، ولا ينبغي أن يخلطنا شور
« الهيومانية » يبطهر معاد للكنيسة ، الا دوائر واسعة من اهل الكنيسة
عبرت عن تعاطفها مع الفكر الهيوماني ، ولم تعترض الكنيسة على الاعجاب
بفنون العصر القديم وآدابه ، او تقديرها ، وكان تجدد الاهتمام باللغة
اللاتينية ، وزيادة معرفة قواعدها من بين العوامل التي دفعت الكثيرين من
رجال الكنيسة الى تخطئة « العروض » الموسيقي في الموسيقى الدينية ، والخلافة
في الموسيقى الكنسية التناشمة ، وبعد أن انطبع تقدير النصوص في عقول
الزعماء أصبحوا يعنون أي المقال بالعروض ، وسلامته « بالبربرية »
وابتداء من الربع الثالث من القرن السادس عشر ، وفي اعقاب ابحاث الشعر
والعروض ، ظهرت بعض مراجع وابحاث في الصيغ الخطابية الموسيقية ، وبذلك
لم يعد مستغربا قيام الموسيقيين بمواءمة قواعد النبر وما يدخل في الكلمات
في حدود موسيقية دقيقة .. وبهذا تميزوا على الموسيقيين القدماء من جراء
اهتمامهم بهذه الرموز ، ذكر ميرسان هيك في « المطارحة الموسيقية » (١٥٥٦
« اذا كان الموسيقيون القدامى قد تميزوا بالقدرة على تناول المسائل العويصة
لمقاييس الايقاع ، فان المحدثين قد تفوقوا عليهم في سلامة اللحن ، فهم
توافقون بوجه خاص للمواءمة بين النغمات وكلمات النص حتى يبرز معناها
ووقعها بأعظم قدر من الوضوح » .

عند هي غاية عصر النهضة التي حيرت العقول الموسيقية ، ان ما سعوا
لتحقيقه هو احياء موسيقى العصور القديمة ، وان كان الافتقار الى آثار هذه
الموسيقى ، قد دفعهم الى الظن بأن الابحاث النظرية فيها الكفاية ، ومع هذا
فتى بداية القرن ، استقر معنى واحد وتوطد ، وهو الاعتقاد بما كان للنص من
اهمية في موسيقى القدامى واتباع موسيقاهم اوزان الكلمات ، وايقاعها ، ومن
هنا رجع الهيومانيون المتحمسون الى نفس المصادر ، وقاموا بتلحين الشعر
الكلاسيكي ، فلحن « بتروس تريتونيوس » منذ عهد باكر يرجع الى سنة ١٥٠٧
قصائد هوراس حسب الطبائع والمقاطع والاوزان «التفاعيل» ، وعقب ذلك جاءت في
التو مجموعات أخرى ، فالى جانب الحان شعر هوراس والاشعار اليونانية
الاخرى ، اجتذبت الاشعار اللاتينية المؤلفة حديثا انتباه الموسيقيين ، فلحنت
كورسات التمثيليات المدرسية والدرامات والتراجيديات منذ وقت باكر يرجع
الى سنة ١٤٩٤ ، وقبل وقت طويل من مولد الاوبرا ، التي اعتبرت حتى عهد
قريب اول اثر للهيومانيين في الموسيقى ، فلقد الف مؤلف من ستراسبورج
موسيقى فقرات الكورس في ترجمة سكاليجر اللاتينية لدراما اجاكس

لسوفوكليس ، ان شعرا يغنى هو ما يصادفنا في هذه التجوزات ، لا موسيقى
مركب عليها نص .

وما كان من المحتمل ان يعد كل هذا ذا اهمية كبرى لو ان الامر اقتصر
على هوس حلقة من الهيومانيين الهواة بفقه اللغة ، فلم تكن الهيومانية قد
اولعت بعد بفقه اللغة ، بل كانت مازالت قوة حية ، ولم يقتصر اهتمام هذه
المؤلفات الموسيقية على النبرات وما يدخل في مقاطع وكلمات في حدود
موسيقية معينة وطرق النطق وصيغ الخطابة فحسب ، انها ذهبت الى ما هو
ابعد من ذلك ، وحاولت العثور على تفسير اعمق وادق لوجود الموسيقى ،
ويصح الى حد معين القول بأن عشاق الموسيقى هؤلاء قد ارادوا تخليص
الدارس الاقدم من « البربرية » ، وان كانت غايتهم قد اصبحت اساسا ، بتأثير
تشبعهم بمثل الرينيسانس ، على ارجاع الموسيقى الى الطريق المنسي الذي قد
يعيدها مرة اخرى الى الحضارة القديمة بمجازها واحلامها ، ويظهر في مؤلفات
من كتبوا عن الموسيقى نفس الاقتناع بتفوق « الفن الحق » ، والزهو باكتشافه ،
الذي تحمس له فنانو عصر النهضة من « البرقي » الى « فازاري » وتحدث
تنكتوريس عن اللاملمكية في عصره وكأنها فن جديد كلية ، وكتب سنة
١٤٧٧ : « في الاربعين السنة الاخيرة فقط ، ظهرت مؤلفات تستحق السماع ،
كما تقول احكام الخبراء » ، في هذا الكلام نفس الاعتداد بالذات ، ونفس
الانكار القاطع للماضي ونفس الشعور الوجداني بالاهمية العظمى للعصر ،
الذي قابلناه عند من كتبوا عن الفنون التشكيلية ، ولكن برغم التشابه
الملحوظ ، فاننا نلمح عدم اكتمال دراية مختلف احوال الموسيقيين خلال عصر
النهضة بمكانتهم التاريخية ، كأقرانهم في الفنون الاخرى ، فلقد اعتبر فازاري
وليوناردو دافنشى عصر « جيوتو » العهد الرائد للنهضة ، واثنيا ثناء عاطرا
على فنه ، وزعم « دورر » ان الايطاليين قد اعادوا اكتشاف فن التصوير منذ
مائتي عام تقريبا ، اما الموسيقى ، فقد اعتقد في عدم سبق وجودها قبل
الجيل الذي ظهرت فيه ، فبدا دنستابل في نظر تنكتوريس اقدم الاعلام ، وحدد
جلاريونوس الباحث السويسري الكبير بداية فن الموسيقى بما قبل عهده بسبعين
سنة (١٥٤٧) ، ويعني هذا تجاهل المدرسة البورغونية بأكملها « ويكون وفقا
لهذا جيتوتو الموسيقى » ، في حين ان اسمه لم يبد في نظر جيل بالمعتريفا اكثر
من اسم ورد في المراجع القديمة ، والظاهر ان لفرسائنا المحدثين « الذين يرون
ان مولد الموسيقى بدأ بباخ » لهم اسلافا مرموقين اكثر مما يعتقدون .

انتشرت الموسيقى الى حد بعيد بفضل اختراع الطباعة الموسيقية ، التي
جاءت في التو بعد اختراع الطباعة العادية ، في البداية ،اقتصر الامر على

طباعة المطور الحمراء فى المدونة ، وتكتب النوتات الموسيقية باليد · ولكن فى سنة ١٤٧٦ استطاع اولريخ هان من « انجولشتات » طباعة كتاب الصلوات باكمله فى روما ، بطريقته المعتمدة على ما يدعى بالطباعة المزدوجة : طبع المطور بالحبز الاحمر اولا ، وطبع النوت الموسيقية باللون الاسود فى الطبعة الثانية · ونجحت الطريقة · وما لبث ان جاء فى اعقاب اول كتاب مطبوع كتاب آخر للصلوات قام بطبعه «يورج رايزر» (١٤٨١) ، وثالث لابن فينسيا او كتافوس سكوتس فى نفس السنة · واقتفى هذا الاثر بعض رجال الطباعة من جرمان وايطاليين · وبمضى الزمن، ارتقت طباعة صفحات الموسيقى ، واصبحت صناعة مربحة ، وبخاصة عندما حصل بتروتشى — اول طابع للصفحات المقسمة الى خانات — على اول امتياز للطباعةفى بداية القرن : « نجح اوتافينو دى بتروتشى (١٤٦٦ — ١٥٣٩) فى حل مشكلته بالمعية وفطنة ، الى حد اعتباره لعدة سنوات المخترع الفعلى لفن طباعة الموسيقى بالحروف المتحركة · وصبغت الدراسة المقارنة الحديثة لكتب الأناشيد الجريجوريانية فى جرمانه من فخر هذا اللقب المجيد ، غير ان هذا لن يحول دون الاشادة بفضل الايطالى الذى يحتمل ان يظل اعظم شخصية فى تاريخ طباعة الموسيقى · تميزت طريقة بتروتشى بفداحة ثمنها ، وجمالها وصقلها معا · وهذا سر عدم شيوع اختراعه على نطاق واسع · وكان لابد من حدوث تبسيط لعملية الطباعة المزدوجة · وحقق ذلك الطباع والحفار الفرنسى : بيير هولتان حوالى سنة ١٥٢٥ ·

عصر الاصلاح الدينى وعصر النهضة — الهيومانية

فى المانيا — المايسترزينجر (اساطين الغناء)

لم يتوار الاصل الدنيوى للرينسانس الايطالى بل ظل واضحا طوال تاريخه · ولم تعرقل المؤثرات اللاهوتية الاتجاه الدنيوى حتى فى حالات قيام الفن بخدمة الغايات الدينية الى ان احدثت الحركة المناهضة للبروتستانتية اضطرابا فى دوائر الكاثوليكية · على ان هذا قد حدث عندما بدات « النهضة — تختفى من الناحية الفعلية ، وهلت بشائر الباروك · وحالت رعاية البابوات للفن ودرايتهم وتحررهم ، دون قيامهم بفرض اى قيود ضيقة على الفنانين الخلاقين · اما فى المانيا فقد تعرضت الحركة « الهيومانية » الفنية من البداية تقريبا لانتفاضة دينية هزت البلاد وتركت آثارا عميقة على الامراء والعامة ، واخطات المؤلفات التاريخية التى تعنى بالمظهر الخارجى فحسب عندما اعتبرت « حركة النهضة » وحركة الاصلاح الدينى » ظاهرة واحدة ، دالة على بدء العصر الحديث ، وعلى استقلال الفكر ، والحرية ، وحلول

الحقيقة محل تعصب العصر الوسيط وارهابه · ولكن الحركتين لاتتوازيان · فحركة الاصلاح الدينى ذات طابع شعبى · اما النهضة فتمثل القصور والارستقراطية والاتجاه نحو المعرفة والعلم واحيانا مع بعض ملامح من الترفع والانطواء · نعم هناك تباين بين روح تدين انصار حركة الاصلاح الدينى (البروتستانتية) بتحمسها وصرامتها وبين لامبالاة الهيومانيين ·

بيد انه بالرغم مما ينسب عادة لعصر النهضة من ميول «وثنية» فانه لم يمثل انقطاعا كاملا عن العصر الوسيط · ومن المعتاد التركيز على اقوال الهيومانيين المعادية للدين ولرجال الكنيسة ، بوصفها ممثلة للتكوين العقلى للعصر ، فهناك مثلا الملاحظات الهازئة الساخرة التىكثيرا ما تبلغ الوقاحة، ضد رجال الدين والدين فى قصص «الديكاميرون» لبوكاتشيو وتقاليع «بوجيو» اللاذعة فى (Facetiae ١٤٧٤) · ونستطيع اكمال القائمة بذكر ارازموس اوسع الهيومانيين افقا ، ودعاباته الحريفة · ولكن كل هذا لم يات بجديد · فلم يترك الاسكولائيون فى القرون الوسطى اى فرصة دون توجيه النقد للكنيسة ورجالها · ولن يستطاع التفوق على « الكارمينابورانا » ، وما فيها من تجريح فظيع ووثنية ، وكما ذكر المؤرخ موتسينجا : « كانت قاعات المحاضرات والمدن والقصور تعج بالكثير من المارقين الذين كانوا يتباهون بعدم ايمانهم فى الخلود ، وان كانوا قد تميزوا بقدر كاف من الحرص ساعدهم على العيش فى سلام مع اصحاب السلطان » · وعلى الرغم من اتجاه النهضة الى الكلاسيكية وحريتها الدنيوية الكبرى ، الا ان حضارتها لم تختلف فى اتباعها للمسيحية عن حضارة القرون الوسطى · والى حد كبير ترجع الفجوة الظاهرة بين عصر الاصلاح الدينى والنهضة وبين الحركة المناهضة للاصلاح الى اساءة فهم القرون الوسطى ، والخلط بين البروتستانتية الحديثة وصورتها الاولى · لم تعاد القرون الوسطى مباهج الحياة عداء كاملا بحيث تبدو النهضة بدنيويتها وكانها تمثل نقلة جديدة كاملة · ان الكثير من المشاعر والرغبات التى تعزى للنهضة كانت فى الواقع من صنع « حركة التنوير » ، واذا كانت القرون الوسطى لم تدع لنفسها مثل هذه المعتقدات ، فان عصر النهضة لم ير اكثر من بداياتها المترددة ·

تركت الاحداث اللاهوتية فى القرن السادس عشر رد فعل قوى على الفن الالمانى ، والذى كان قد انتقل فى نهاية القرن السالف الى ايد دنيوية ، مع انه احتفظ بامساسه الدينى · ولما كان جو المدينة قد احتاج الى اتجاه مختلف ، لذا لم يعد الفن مقصورا على الغايات الدينية ، وتطبع بطابع الطبقة

المتوسطة ، وتشبعت روحه بروح الحركة النقابية • وبدأ عصر جديد ، سار بطيئا متعثرا ، فهو لم يكن قد تأثر بعد بالتيار الفنى الجارى فى ايطاليا ، مع استثناءات قليلة ملحوظة • هنا بزغت العبقرية الجرمانية بعنفوان مشاعرها وتحمسها وانطلاق خيالها ، واتخذت الصدارة روح صلبة تجمع بين الخشونة والطبيعة الحالمة ، وبين الفظاظة والاخلاص • فالالمان يعشقون الطبيعة والحياة ولكنهم يفتقرون الى احساس مرهف بالشكل والتناسب وانسجام التقاطيع • وتضاءلت ناحية الاهتمام بالشكل عند الفنان بتاثير الفحوى الاخلاقى والفلسفى لعمله • ان هذا الافتقار الى الاتجاه والنسب وعدم ادراك القوانين العضوية واضح جلى • وكثيرا ما يضاف اليه شىء من الافتقار الى المرونة • ويغلب على الفن الالمانى الاهتمام بالتفاصيل بدلا من البساطة والوضوح ، والتقسيم المفصلى الصحيح للموضوع • واحتاج هذا العالم بحق الى عون فن الجنوب الشديد العناية بالشكل ، القادر على تعريفه بوجوب الاهتمام بالغاية والنظام بغير تحطيم لمادته وروحه الأصليين • وابرز حصيلة للالتقاء بين الشمال والجنوب قد تمثل عند المصورين « دورر » ، وكراناخ و « آل هولباين » ، والمؤلف الموسيقى « توماس شتولتسر » (١٤٨٠ ــ ١٥٢٦) • ومع هذا فمن الصحيح ان اللمسات الكلاسيكية كانت تبدو احيانا ــ كما فى حالة كراناخ ــ مثيرة للسخرية ، عندما تتالق بين شخوصه الجرمانية الصميمة •

نسب الافتقار الى ادب قومى باللغة الدارجة الى الميول الفيلولوجية عند « الهيومانيين » ، وهى الميول التى اولعت بها عقول الجرمان ولعا شديدا حتى يومنا هذا ، وان كان الهيومانيون مسئولين جزئيا فحسب عن هذا النقص ، ولم يكن اثرهم حاسما ، وضمت ايطاليا بين اتباع الهيومانية من ابنائها عددا لاباس به من الذين اعتبروا اتباع اى اسلوب آخر غير اسلوب شيشرون انتهاكا وتدنيسا ، وان كانوا قد عجزوا عن الحيلولة دون انتصار اللغة الدارجة Lingu a Volgara ولوثر هو الكاتب الوحيد الذى استعمل لغة جرمانية تميزت بسلاستها وروعتها • اما فارسها الآخر البعيد الأثر فهو « هانس زاكس » الذى كان رغم مديح جوته له ، محدود الموهبة والافق الى اقصى حد ، وحال ذلك دون قدرته على التحليق بروح نقابات الطبقة المتوسطة الصغيرة فى افاق بعيدة • اما « دورر » فرغم ولائه لزاكس ، فانه قد اصيب بالتجمد فى بلده ، واشتهى دفء شمس ايطاليا والعيش فى كنف من يرعاه • وتعرض هولباين الاصغر لضيق مالى ومعنوى ، واستوطن انجلترا حيث ذاق عطف البلاط الانجليزى •

استمر الفنان الالمانى فى القرن الخامس عشر يستعمل كل الادوات التقنية والشكلية لتصوير المشاعر واحوال النفس ، وفى ايطاليا المعاصرة ، نظر للفن كمصدر للمتعة فى ذاته • اما فى نظر الالمان ، فكان مجرد اداة تعبيرية لشعب مازال يصبو « الى احداث اصلاح للراس والاطراف » • ان كل خلجة للقلب الانسانى ، لها صداها فى الصور التمثيلية ، اما الجسم البشرى فلم يمن الفنان الالمانى الا بوصفه اداة للمشاعر • فهو لم يقدره ــ لجماله المطلق • فلا عجب اذن ، اذا لم تعرف نظرته الفنية جمال الشكل • على ان الروح الالمانية قد عرفت ناحية أخرى عبرت عنها بوجه خاص : تمثيليات الام المسيح فى العصر • وتبدو حتى اشد مبدعات الفن الايطالى تركيزا فى المشاعر كتماثيل دوناتيللو او مانتينيا ، وديعة هادئة بالمقارنة بالمشاهد الدرامية الالمانية المثلة لالام المسيح بعنف انفعالها وحدة دراميتها وما يستخلص من حماس الالمان للتصوير الصادق لمعاناة المسيح هو شدة الحاجة الى الاعتدال والاتزان فى الفن الالمانى • اما الايطاليون الذين يضمون بين جوارحهم روحا كلاسيكية معتدلة متزنة لبحثوا عن الروح الالهية فى عمق اسرار الفن والجمال ، لقد بدت حياة المسيح وموته فى نظر الالمان اسمى دليل على نفى وجود عالم الظواهر ، والتعبير عنها فى الاشكال القائمة امر عسير ، وساقتهم نشوة الانفعال بعد تغذيها بحرارة الدين الى انحرافات وشطحات فى عالم الفن •

فى هذا الجو ، اعترض الفلمنكيون طريق الفن الجرمانى ، وساعد هذا فى تخفيف ثقل الروح الجرمانية واحزانها الابدية ، فرفعوا اعينهم واكتشفوا الطبيعة وراوا وجوه الناس ووداعتها ، فظهرت المناظر الطبيعية وصور الشخصيات (البورتريه) فى فنهم ، ثم زود حفر الخشب الألمان ــ الذين اعتادوا ثقل وسائط التعبير الفنى ــ باداة للتعبير دعت طبيعتها وموادها الى معالجة اخف واسهل • وصادفت آخر الامر العبقرية الجرمانية والخيال الجرمانى اوفى أداة تعبيرية لها ، فيما ابدعه دورر من أعمال للحفر على الخشب، ولكن عملاق الفن الجرمانى هذا قد استطاع بعد لقائه بهيومانيى موطنه فى نورمبرج ، وبعد رحلاته الى ايطاليا ، ان يعى القواعد الكامنة وراء الابداع الفنى • ومن المواقف العميقة الاثر ، تصور « دورر » بعد تركه تعلم التصوير وهو يندفع راسا لدراسة الرياضات والهندسة وينتقل من البندقية الى بولونيا « كى يتقن الفن الخفى للمنظور » ، كما كتب لصديقه الهيومانى « بريكايمر » على ان سيد نورمبرج كان واحدا من قلة مميزة ممن احاطوا بنظرتهم بالطبيعة والحياة فى كل مظاهرها • وحال ضيق افق تدخل النقابات فى الحياة الفنية الالمانية ، وتركز الحياة الفكرية على مشكلات الدين التى

افرزتها البورجوازية دون تحقيق الانتصار الكامل لروح النهضة ، وبدت تلك النهضة فى المانيا حركة متقدمة .

ليس هناك ما هو ابلغ فى تصوير طبيعة الفن الجرمانى ، والتحديد البورجوازى الصغير ، من شيوخ المايسترزينجر (اساطين الغناء) ، وشعبيته . ومن العسير استحضار صورة اصحاب الحرف والصناع — الذين اشتهروا بامانتهم واستقامتهم — والبورجوازيين المبجلين الذين كانوا يتجمعون بعد ظهر كل يوم احد فى قاعة البلدية ، أو قاعة النقابة او الكنيسة ، بوصفهم خلفاء فرسان « المينزنجر » ، او استحضار صورة تنم الذى بدا وكأنه فى استار بنود الرومانتيكية ، وبهجتها . ومع هذا فيحق لهؤلاء الصناع البالغين اعتبار انفسهم ورثة تراث « المينزانج » . فهم بلا جدال ورثة ممارسة موسيقية وطيدة وراسخة ، ولكنها وان كانت قد استمرت من عهد فالترفون دير فوجيلفايده — الى اوزفالت فون فولكنشتاين (١٣٧٧ — ١٤٤٥) آخر ممثل عظيم لفن المينيسنجر الوسيط لعشقه ، الا انها على نهاية القرن الرابع عشر قد فقدت كل قوتها المتألقة ، وظل فولكنشتاين ذاته — وكان يعرف بالفعل مبادىء الفن الموسيقى المتعدد الأصوات — مخلصا للتقاليد الرائدة الرومانتيكية للعصر الوسيط ، وعاش حياة المغامرة من اسبانيا الى فارس ، بينما ظل البورجوازيون الجرمان الحريصون على ملازمة عقر دارهم يتمتعون بنوع مستقل لهم من المينزانج ، بدأ يتعرض للفساد بتأثير الشيخوخة . وبعد قرون من اغفال شأنهم ، طالب أرباب الحرف بالحاح الاعتراف بهم ، واعترفت حضارة المدينة المتوسطة الصاعدة بفضائل الصناعات الصغيرة وصناعها ورحبت بهم فى نقاباتها .

نسب « المايستر زينجر » تأسيس نقاباتهم ، والاصل الروحى الذى انحدروا منه الى اثنى عشر من شعراء الحقبة الالمانية الوسيطة العليا ، من بينهم هينريخ فراونلوب (مات ١٣١٨) الشاعر الموسيقى الذى يقال انه اسس اول مدرسة للمايسترزينجر فى ماينتس فى وقت باكر من القرن الرابع عشر . ومن هنا يكون قد قام بدور الوساطة بين فن الارستقراط وموسيقى ارباب الحرف والتجار . ولئن كان هذا مجرد تقليد فما من شك فى بدء ظهور هذه المدارس فى بلدان اعالى الراين . فمنذ عهد سحيق ، انشأت شتراسبورج وفرانكفورت ونورمبرج والعديد من المدن الهامة مدارس للمايستر زينجر ، وفى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، زهت اغلب المدن الجرمانية الهامة — من فيينا حتى البلطيق — بما كان لديها من مدارس مشابهة . وفى منتصف القرن الخامس عشر ، نزح الحلاق المايسترزينجر هانس فولتس

من فورمس الى نورمبرج ، وبه بدأ العهد التاريخى « لأغانى المايستر جيزانج » التى اصبحنا نعرفها من أوبرا فاجنر . قام هانس فولتس بتعريف صناع نورمبرج وارباب حرفها — وكانوا حينذاك مازالوا يتمتعون باستعداد فنى — قواعد فن المايسترزينجر ، وتعاليمه . وكانت كل نقابة تضم اعضاء من مختلف الفئات والطبقات ابتداء من الصبيان وعمال المياومة حتى « الاسطوات » الذين اكتسبوا مكانتهم العالية بفضل قدرتهم على اختراع الحان جديدة . ووضعت قوانين لفن المايسترزينجر تضمنت ما يدعى « بالتابولاتور » (التدوين الموسيقى بطريقة الجداول) ، واللائحة النقابية . واستمرت عادة المايسترزينجر القديمة فى اطلاق اسماء شاعرية على نغماتهم او الحانهم ، وان كان هؤلاء الموقرون من اصحاب الحرف الذين كانوا يمارسون فنهم بنفس الامانة التى عرفت عنهم فى ممارسة حرفهم ، قد اخترعوا لنغماتهم اغرب الاسماء واكثرها اثارة للسخرية من ابسط هذه العناوين : « لحن الورقة المكتوبة » و « لحن الفلة الخضراء » و « لحن السمكة الصغيرة الحزينة » . على ان دارس مؤلفاتهم يصادف ايضا عناوين شاعرية مثل « نغمة العزيز ابو كرش » ونغمة القرد ابو ذيل ونغمة « الشفشق الصغير » .

وعلى نهاية القرن الخامس عشر ، اتخذت مؤلفات المايستر زنجر مظهرا جديدا غريبا ، بعد ان حاول البورجوازيون المتزمتون ابتكار الحان ، بأى ثمن ، فأدى ذلك الى ظهور زخارف بالغة التكلف والتعقيد . وبلغ فنهم الموقر وصنعتهم الموقرة القمة بعد ظهور الشاعر الموسيقى الاسكافى المشهور : هانس زاكس (١٤٩٤ — ١٥٧٦) واختلف هذا البطل المحبوب فى اوبرا فاجنر عمن سبقوه بفضل ما تلقاه من دراسة رسمية . وعرفته « بالهيومانزم » المتوسطة اللاتينية فى بلدته ، وسنوات تجواله عندما كان صانعا صغيرا ، وتدين له نورمبرج بمكانة الصدارة التى اكتسبتها بين مدارس المايستر زنجر فى المانيا . قام « زاكس » بتخفيف صرامة اللائحة النقابية ، الى حد كبير وساعد انتاجه الغزير (اربعة آلاف اغنية وما يقرب من المائتى تمثيلية) على تزويد جمعيات الاغانى بقوة دافعة ، دامت امدا طويلا وآخر من ظهر فى هذا العهد تلميذ زاكس : آدم بوشمان (١٥٣٢ — ١٦٠٠) . ويعد كتاب اغانيه وكتابه « الاخبار المستوفاة للمايستر جيزانج الالمانى » اقيم مراجعنا عن تاريخ هذه الحقبة العجيبة من الفن القومى الجرمانى .

لم تتناسب القيمة الادبية لشعر المايستر زنجر ، ونوع موسيقاهم ، لاسم صنعتهم ولاسم فن جدودهم : « المينزنجر » فكان الشعر عندهم انجازا اليا لا يحتاج عند نظمه لاكثر من الاهتمام بالبحور وقواعدها . لم تعتمد اشعارهم على الخيال ، فكانت مجرد احداث من الحياة اليومية مزوقة ومدعمة باخلاقيات

الاغانى ان ما يصادفنا فيها هو فن حضرى يمثل الطبقة المتوسطة • واستمر التقدم الذى بدأ بهذه المجموعة من الاغانى بلا توقف ، وشارك فيه عظماء الموسيقيين الجرمان فى القرن السادس عشر ، وبلغ الذروة فى أعمال لاسوس : « آخر اساطين ابناء البلدان الواطئة » واستعاد العديد من الالحان الخلابة المنقولة من كتاب اغانى لوخهايمر شعبيته فى دور الألمان ومدارسهم بفضل روعة اعداد برامزلها •

الشخصية الرائدة لموسيقى الآلات فى المانيا التى استمرت فى الاذهان هى شخصية عازف الارغن الضرير كونراد باومان (١٤١٠ ـ ١٤٧٣) ونافست شهرته شهرة سكوارشالوبى (فى ايطاليا) وتكشف اعماله تارة عن الاتجاه الى تأليف مؤلفات مدرسية ، وتارة اخرى عن روح الارتجال Fundamentum Organisandi (حوالى ـ ١٤٧٢) ، وان كانت فى كل الاحوال قد عبرت بطريقة مثيرة للاهتمام عن روح العصر الذى اضطر الى اعداد اعمال غنائية لها • بسبب افتقاره مؤلفات اصلية للآلات • وساعدت على حدوث هذا الاتجاه عدم فهم الالمان للنصوص الفرنسية فى الشانسونات البورغورية الشعبية ، ومن هنا لجأوا الى اعدادها للآلات • وظهر اتجاه مماثل فى ايطاليا ، انتهى آخر الامر بابداع اسلوب مستقل للآلات •

يتبين من المؤلفات المطبوعة فى بداية القرن السادس عشر بالمانيا مدى السيطرة المطلقة للموسيقيين الفرنسيين الفلمنكيين من جيل جوسكان • ويتبين نفس الشىء من مطبوعات المؤلفات الفرنسية والايطالية • وظهرت أول مؤلفات المانية فى شكل « كتب اغانى » • فاصدر « ارهارت أوجلين » الناشر الخاص للملك ماكسميليان أول مجموعة سنة ١٥١٢ ، وسرعان ما تبعتها مجموعات اخرى • وأول مجموعة مطبوعة من الموتيتات اللاتينية ، واحتوت ايضا على اعمال جرمانية « هى مختارات غنائية «Selectarum Cantorium (اوجسبورج ١٥٢٠) • وتضمنت الى جانب ثمانية عشر موتيت لجوسكان وموتون وغيرهم من الموسيقيين الفرنسيين الفلمنكيين مؤلفات « للودفيج زنفل » (١٤٩٢ ـ ١٥٥٥) أعظم ممثل للموسيقى الجرمانية فى العصر ، ابان العشر السنوات التالية ، اشترك ابناء البلدان الواطئة فى هذا الاتجاه المجيد مع عدد دائم الازدياد من الموسيقيين الجرمان ، ولذلك تدفقت أعداد وفيرة من المؤلفات الجرمانية من دار نشر « جورج راو » Rhau أو Rhaw بدت بالمقارنة بها مؤلفات ابناء البلدان الواطئة ، ضئيلة هينة •

على ان رعاية « راو » للموسيقيين الجرمان كان وراءها اسباب وثيقة الاتصال بالاتجاهات التاريخية فى عصره ، بعد أن بدأنا ندخل فى عصر

الحركة اللوترية • ولم يكن صدور منشورات راو فى أعقاب المخطط الذى رسمه لوتر للاصلاح الموسيقى عفويا • استوفى « راو » حقه من العلم بالموسيقى وعين محاضرا بجامعة لايبزج وعريفا بكنيسة القديس توماس • وبمناسبة المناقشة العامة الخالدة التى دارت فى لايبزج (١٥١٩) • بين لوتر وبين المع انصار الكاثوليكية « يوهان مايرفون ايك » ، والتى أرغم فيها « ايك » لوتر على الاعتراف باعتراضه على بعض معتقدات الكنيسة ، قاد « راو » عرض قداس من مؤلفاته من اثنى عشر سطرا لحنيا ، لاقى استحسانا كبيرا ، وساق عطف هذا الاستاذ الموسيقى العالم على الحركة الدينية الجديدة الى التنحى عن منصبه فى لايبزج • فلقد كان شديد الايمان الى حد اقتناعه باحدى الوظائف المتواضعة (مدرس فى قرية) • على انه قد رحل بعد ذلك سنة ١٥٢٣ الى فيتنبرج حيث تولى منصب مستشار لها Ratsherr وبمجرد استقراره هناك افتتح سنة ١٥٢٥ اهم دار طبع موسيقى لناصرة العقيدة الجديدة • وضاع قداسه ذو الاثنى عشر سطرا ، وان كان هناك احتمال كبير فى قيامه بتأليف المؤلفات المجهولة المؤلف المتضمنة فى كتاب الاغانى المطبوع ١٥٤٤ للمدارس الكهنوتية اللوترية • وتكشف هذه المؤلفات عن وجود موسيقى ذى قدرة وبراعة ، فنه وثيق الصلة بفن توماس شتولتسر ، ـ وتدين فيتنبرج « لراو » بقدر كبير من شهرتها واهميتها • بفضل مشاركته الملموسة فى ازدهار مؤلفات جديدة بان عليها طابع الحركة الدينية • ان جو المدينة اللوترية « «Lutherstadt» » ـ كما تدعى احيانا لوثوق صلتها بالزعيم البروتستانتى ـ هو جو الروح القومية الحديثة العهد التى اعلنت عن نفسها فى كل جانب من الحياة • فثمة اتصال وثيق بين ترجمة الكتاب المقدس والشعر الشعبى والفنون التشكيلية والغناء الجماعى • فقد ساعدت كل هذه الجوانب على تخفيف مظاهر اختلافات العصر ، والجمع بينها فى وحدة مثالية •

لوتر والموسيقى البروتستانتية الجرمانية

اتخذت شخصية لوتر المهيبة مركز الصدارة فى الحركة الموسيقية الجديدة التى صاحبت حركة الاصلاح الدينى ، ولا يحتل لوتر هذه المكانة بفضل تزعمه للحركة البروتستانتية • كما أن القول بانه واحد من الهواة (الديلتانتى) المتحمسين الطيبين ، أبعد ما يكون عن الانصاف • لقد اعتمد المصير النهائى للموسيقى البروتستانتية على هذا الرجل ، الذى ترنم اثناء تلقيه العلم فى ايزناخ بشتى أنواع أغانى الطلبة المرحة • واثناء اشتغاله راهبا ، تعرف الى « الجراد يوال » والقداسات « والموتيتات » البوليفونية ، فترددت الموسيقى دائما فى اذنيه • حفلت جميع الاماكن التى طرقها لوتر كفيتنبرج

وارفورت وتورجاو وآيزناخ بالنغمات الموسيقية ، كما عرفته زيارته لروما (١٥١١) بفن جوسكان ، وغيره من الموسيقيين الفرنسيين الفلمنكيين المعاصرين . وكان يعزف على الآلات الموسيقية . وله صوت « تنور » مطرب على افضل وجه . ويتحدث مؤرخون عديدون من المعاصرين له عن الجلسات الموسيقية التى التقى فيها المقربون فى بيت المصلح الكبير بعد تناول الغذاء ، وانشدت فيها افضل الاعمال الدينية والدنيوية لايزاك وجوسكان وزنفل وفالتر ، وغيرهم من الموسيقيين المرموقين .

وتكشف كتابات لوثر عن عشقه للموسيقى ، وحسن فهمه لطبيعتها :

« اليس رائعا وفريدا ان يستطيع احد من الناس غناء نغمة بسيطة او سطر من سطور التنور (كما يقول الموسيقيون) ، بينما تشترك ثلاثة او اربعة او خمسة اصوات اخرى بالغناء ، فيحلق بهذه النغمة البسيطة او تسمى اعلاها ، اما بالتلاعب بها او الدوام حولها او احاطتها بالزخارف على نحو عجيب مثير على براعة الصنعة . وكأنها تؤدى رقصة فى السماء فيها لقاء وعناق يكشف عن كل علامات المحبة والاخاء . لابد اذن من ان يعبر من لا يملكون اكثر من الفهم البسيط لهذا الفن ـ وان كانوا يتأثرون به ـ عن شديد تعجبهم به ، وان ينتهوا الى الاعتقاد بعدم وجود شىء يفوق هذه الاغنية المحلاة بالاصوات المتعددة » .

لا ترجع روعة هذا القول الى جانب ما فيه من فهم عميق لطبيعة الموسيقى البوليفونية ، وحسب . وانما ايضا لاحتوائه انماط المقارنات والاستشهادات الكلاسيكية التى اعتاد معاصرو لوثر الرجوع اليها عند الثناء على الموسيقى . فهو لا يتمسح بابولو واورفيوس ، لان الموسيقى عنده فن حى : فن الحاضر ، والموسيقى المفضل عنده هو جوسكان دى بريه الذى وصفه « بسيد الانغام ، التى يخضع لها الباقون » ، وتكشف هذه الملاحظة ايضا عن احساس موسيقى مرهف ، وحكم راسخ على الفن . اذ بدا جوسكان للوثر عبقرية راسخة ، ولم ير فى بدائع الكونترابنط اكثر من ادوات للتعبير بعكس عامة « اسطوات الغناء » Gesangmeister الذين اشتغلوا اكثر مما ينبغى بقياس النغمات وابعادها .

على ان لوثر الاستاذ واللاهوتى ، لم يستطع دائما اتباع غرائز الفنان الموسيقى . فهو لم يقدر الموسيقى لقيمتها الروحية ـ وكذلك كانت نظرته الى شتى الفنون والعلوم ـ ولكنه اعتبرها مثل اى لغة اخرى وسيلة للتهذيب ، تساعد على زيادة تقبل الشباب لتعاليم الله . ويسود الزعم بان ما كان ينشده لوثر هو زيادة تقبل الاهلين على الطقوس الدينية . ومن هنا جاء اصراره على استعمال الجرمانية الدارجة ، ولكن اى استقصاء لكتاباته سيبين ان نظرته كانت ارحب من ذلك ، وهكذا فبالرغم من ان الفكرة الاساسية التى دارت فى خلد لوثر كانت اعداد موسيقاه لاسماع « عامة الناس » ، الا انه حاول ترك الباب مفتوحا لكل تقدم موسيقى مستطاع . نعم لقد ادرك هذا الرجل الجدير بالاعجاب ان التطور هو المصير المحتوم لاى حركة فى الفن ذات جانب واحد ، شبيهة الالتصاق بالارض . وتجنب لوثر على السواء مأزق التجريب ، وتزمت كالفن « البسيطى » (الذى استبعد حتى المطلبات البسيطة من التراتيل) ، وبذلك اتسم الغناء الجماعى البسيط غير المصحوب بصرامة سمت هذه النزعة عند الكالفينيين الذين لم يسمحوا بالاصلاح ، الموسيقى البحت ، فقاموا بالقضاء على كل شىء قد يذكرهم بالفخامة المقوته للموسيقى ، التى وضعها الآثمون من اتباع البابا . وهكذا شاهد عازف ارغن كاتدرائية زيورخ وعيناه مغرورقتان بالدموع آلته الفخيمة وهى تتحطم ، اما « هانس كوتر » ، عازف الارغن الشهير ببرن ـ الذى تعرض للتشريد بسبب ايمانه بالبروتستانتية ـ فقد راى نفسه يهبط الى مرتبة مدرس عندما قام فرسان عقيدته انفسهم بتحطيم أرغنه . واستمر الاضطهاد العنيف للموسيقى فى بعض اجزاء من المانيا وسويسرا زهاء كثير من القرون . عندما راى المتزمتون فى البوليفونية الفنية والموسيقية الارغنية غرورا بابويا يسىء الى روح الكنيسة النقية . وسوف نرى نفس الاتجاه العدائى فى الكنائس المتقشفة الصغيرة ، للبيوريتان ، الانجليز . وادرك اتباع لوثر الارجح عقلا ان الخلاص من الموسيقى لن يساعد على نهوض العقيدة الجديدة ، وحولوا نشاطهم الى اعادة تنظيمها بدلا من القضاء عليها .

فاذا عرفنا امتياز تعلم لوثر للموسيقى ، لن نعجب لما يقال عن امتيازه فى تأليف الالحان الشعبية ، ويشك البعض فى تأليفه للكورالات او تراتيل اللوثرية ، وان كانت الاحكام المعاصرة والقرائن الصحيحة قد جاءت فى صفه الى حد كبير . ويذكر صراحة حتى « يوهان فالتر » الموسيقى القدير الذى دعاه لوثر لمساعدته فى تنظيم الموسيقى بكنيسته الجديدة : ان تراتيل المشهورة ، وكذلك بداية القداس الجرمانى من تأليف لوثر ، ويسميه بعض اتباعه ببساطة unser Gesangmeister ، استاذنا الموسيقى » . وهناك عدة مخطوطات موسيقية صحيحة مكتوبة بخط يد « المصلح » ، بينها لحن لشعائر عبادة الرب ، ومسودة طقوس موسيقية . وصداقة لوثر لبعض زعماء الموسيقى بالمانيا فى القرن السادس عشر معروفة تماما ، وتكشف رسائله الى « زنفل » و « فالتر » و « اجريكولا » واخرين استحقاق معرفة لوثر الاساليب

البوليفونية للتعبير ، ومن المؤلفات المتوافرة لنا بغير شـك ، بعض مؤلفات الكاملة لاربعة سطور على طريقة الموتيت وظهرت فى « آرار » - وهى تمثيلية نيوانيـم جـريف أحـد الشـعراء المحيطين به ، ومن مؤلفاته الاخـرى لحن مطبوع لاربعة سطور ، اعتمد على نغمـة جريجوريانية معـروفة ، واكتشف حديثا ·

علينا أن نعرف الاسـاس الموسيقى لوتر ، لو اردنا تقدير البراعة والروح الفنية المتحررة التى اعتمد عليها فى الاصطلاع بالمهمة الهائلة الخاصـة باعادة تنظيم موسيقى كنيسته · وجدير بالذكر ان محاولته « لانشـاء غناء جماعى » وتجاوب هذه المحاولة منطقيا مع الرسالة الانجيليكية - مستمدة من المزامير أو من نفس المصدر الذى انحدرت منه مؤلفات التراتيل والانتيفونات فى عالم المسيحية ، الذى مضى عليه خمسة عشر قرنا · وتزعم لوتر نفسه الاتجاه بنشـلة لا تضـارع فى قوتها وفحولتهـا : المزمـور « الـرب حصـننا المنيـع » Ein Feste Burg ist unser Gott اتضرع اليك من أعماق وجدانى Aus tiefer Not schrei ich zu Dio

وغير ذلك · وربط لوتر اسمه باسم موسيقيين ممتازين ككونراد رويف Rupff ويوهان فالتر - الذى كان يختار تحت اشـراف لوتر أصلح الكورالات اللاتينية للاداء فى الكنيسـة الانجلية بالالمـانية فى صـورة مجرمنه ، وترجم الكثير من التراتيل الجريجوريانية المعـروفة ، أو أعدهـا لغناء جموع المصلين الجرمان ونما عدد هذه الاغانى سـريعا · فبينمـا تضمنت طبعة فيتبرج سـنة ١٥٢٤ ثمان وثلاثين اغنية المانية ، وخمس أغانى لاتينية احتوت طبعة سـنة ١٥٤١ على ثمان وسبعين اغنية المانية ، وسـبع وأربعين لاتينيـة ·

من الجوانب المثيرة للاهتمام التى حدثت عند تحويل موسيقى الكنيسـة (من الكاثوليكية الى موسيقى لوترية انجلية ، ما يدعى بالـ contrafactum من الفعل اللاتينى contrafacerre . ويعنى اجراء تعديل فى النص يسفر عن تحويل معناه الدنيوى الى معنى دينى) وهكذا اعيدت صياغة تراتيل جرمانية ولاتينية فى تقديس العذراء ، وغيرها من الاغانى الكنسية الكاثوليكية الاخرى بحيث تناسب الفكرة الجديدة · وعلى الرغم من أن لوتر نفسـه لم يعترض على تقديس العذراء والقديسين ، الا ان خلفاءه قد رأوا وجوب تهذيب الاغـانى بحيث تسـاير المسيحية الاصلية ، وقليـل من إغانى اسـاطين الغنـاء (المايستر زنجر) شق طريقه الى الكنيسـة الجـديدة ، وعلى الاخص بعض مؤلفات هانس زاكس ·

تميزت الشعائر الموسيقية للكنائس البروتسـتانتية الباكرة بثرائها الفذ ، وبذلك اختلفت بكل وضـوح عن الصـورة المبسطة السـائدة الآن فى أغلب الكنائس البروتستانتية ، مع امكان استثناء ما يجرى فى أعياد العشاء الربانى بالكنائس الكبرى من انجيلية واسقفية · زهاء القرن بعد ان بدأ لوتر نشاطه ، استمر عدد كبير من الكنائس الجرمانية فى عرض قداسـات كاملة · وقام بعض الموسيقيين البروتستانت بتأليف عدد كبير من القداسـات الجـديدة ، وجـه اختلافها المميز الاوحد هو اللحن الثابت (الكانتوس فيرموس) الجـرمانى ، ويبدو هذا الحرص على ابقـاء القداس اللاتينى - الذى لم يتخلله أى شـىء بالالمانية غير الموعظة - متناقضـا مع ما قام به لوتر من جرمنـة للطقوس · ولكن علينـا الا نتناسى ان « المصـلح » كان أيضـا من الهيـومانيين الـذين تحمسوا للنهوض بالكلاسيكيات · والى جانب القسـم الثابت فى القداس هناك ما يدعى بالقسم الخاص بالمناسبات tempore ، ويلقى كل يوم احد ، ويحتفى فيه احتفاء مخلصـا بموسـم من مواسم السـنة الكنسـية · ويكتفى اليوم بالاشـارة اليه عند اختيار التراتيل ، ويغلب ذلك فى الايام المقدسـة الاساسية أما « الانترويت » والتجاويات ، والسكونس فتغنى فى موضعها المعهود ·

لم تخلُ الموسيقى الكنسية البروتستانتية عن طابعها المميز الا قرب نهاية القرن السادس عشـر ، وفى الحالات التى لم تتسبب فيها شـدة المعارضـة التقوية فى تقصير الطقوس الى ابعد حـد ، استمر بوجـه عـام استعمال الالحان الجريجوريانية القديمة مع ترجمة نصـوصها اللاتينية الى الالمانية · ولم يطرأ اى تغيـر على الموقف لفتـرة ما حتى بعـد ادخـال الاغـانى الدينية الجرمانية التى تعلق بها الشعب منـذ أمد بعيد · ولكن بعد ان ازداد عددهـا حلت شيئا فشيئا محل الكورالات الجريجوريانية ، واضفت مسـحة مميزة على موسيقى الكنيسة الجديدة · وفى القرن السـابع عشـر ، عندما اقتحمت هذه الاغانى والتراتيل اللوثرية القوالب الموسيقية الاكبر مثـل « الـكانتاته » و « مقطوعات عيد الميـلاد » و « موسـيقى الآلام » و « الاوراتوريو » ، ظهـرت مؤلفات بروتستانتية محددة المعالم ، نافست موسيقى الكنيسـة الكاثوليكية · واسـتمرت التراتيل فى عهد لوتر ، ببراعة اعـدادها ، خاضـعة لتأثير الموسيقى الكاثوليكية المعاصرة · وهكذا يقع المؤرخ فى حيرة بسبب عجـزه عن اكتشـاف اى اختلاف من الناحيـة الاسلوبية بين الموسيقتين الكاثوليكية والبروتستانتية · على ان هنـاك فجـوة واسعة فصـلت الموسيقتين ، وبدت واضحة قبل بلوغ موسـيقى الكنيسـة البروتستانتية صـورتها المتكاملة التى لا شـك فيها فى القرن السـابع عشـر ·

تعكس مقدمات المطبوعات الموسيقية وكذلك مختلف كتابات لوثر وملانكتون وآخرين جوهر الفكر الموسيقى البروتستانتى . كانت النظرة التى اتبعها لوثر واتباعه عن مكانة الموسيقى فى الكون عجيبة المفارقة مبنية على مذهب لوثر فى اللاهوت ومعتقدات القديس اغسطين التى استمرت تحظى بالاعجاب . احتل ابن الكتاب المقدس والقديس اغسطين ركنا اساسيا فى معتقدات لوثر اللاهوتية ، وردّدت مقدمات البروتستانتى الباكر ، « راو » نفس المعنى . ووضع الاتجاه المحافظ للفكر البروتستانتى الباكر ، بطابعه القومى فى العصر الوسيط ، العوامل الدينية فى مكانة اعلا من الجوانب الفنية . هذه الروح هى التى اضفت على هذه الموسيقى طابعا بروتستانتيا مميزا ، يمتد على تقاليد الكنيسة القديمة ، وهى التى يسرت التغاضى عن التماثل الأسلوبى الملموس بين موسيقى الكنيستين الكاثوليكية والبروتستانتية . فللموسيقيين نفس الرنين ، وان اختلف المعسكران فى المعنى الذى نسبوه اليهما . والمعتقدات الكلاسيكية والوسيطة عن الاصل الالهى للموسيقى شائعة فى هذه الكتابات البروتستانتية ، كما ساد مرة اخرى اعتقاد من ايحاء آباء الكنيسة للموسيقيين بالاقتصار فى استعمال الموسيقى للتسبيح . على ان هناك ملامح بروتستانتية مميزة يمكن لمحها فى مختارات التراتيل ، واعداداتها . فما دعا الى نشر التراتيل هو احتواؤها على الكثير من مظاهر الايمان لدى شهداء المسيحية ولكن لما كان هؤلاء قد اخطأوا لذا تحتم ضمن الاغانى التراتيل التى احتوت على الاخطاء ، هذه النظرة واضحة للغاية فى مجموعة تراتيل « راو » سنة ١٥٤٢ ، وثمة تعارض حاد بين الحماس الدينى المخلص والايمان العميق الداعى الى اعادة ايقاظ الصدق الانجيلى الذى يشع من انتيفونات سكستوس ديتريخ (بين ١٤٦٠ ـ ١٤٩٥ ، و ١٥٤٨) ، ومجموعة تراتيله ، ويعد من أهم مؤلفى الطقوس فى اوائل البروتستانتية ، وبين الاعمال المشابهة التى نبعت من « النهضة » والحركة الهيومانية من حيث اللغة والروح ، فمن الواضح ان الاولى قد اعتمدت فى تاليفها على نظرة واضحة لماهية الموسيقى البروتستانتية الكنسية .

فى هذه الحقبة ، التى تحددت فيها ملامح الفكر الموسيقى البروتستانتى فى تؤده ، امتدّ هذا الفكر الى فيلسوف رفعه الى اسمى الافاق الا وهو فيليب ميلانختون ـ أهم شخصية بعد لوثر فى عهد الاصلاح اللوثرى ـ فقد رفض فى مقدمة كتابه طقوس الميلاد officia de Nativotate انصار الانشقاق عن روما ، وقال بوجوب تشبع حياة الانسان برمتها بعبادة الرب اذ يخشى فى حالة توقف نغم موسيقى الكنيسة ، أن يعقب ذلك انحلال العقائد المقدسة . ورأى ميلانختون استاذ فيتنبرج العلامة ماسيعود به الاهتمام بالموسيقى

الدينية من اثر على نشاط الحياة اليومية ، ولضفاء الخصوصية المقدسة على هذه الحياة بحيث يحتفى بكلمات الانبياء والرسل ، لاهمية الدارس وللمثبات لتلاء قيامهم بأعمالهم ، او فى الحدائق ، والفلاحون فى الحقول ، والجنود فى أرض المعركة . وظهرت المبادىء القديمة للايمان ، كما صاغها آباء الكنيسة مرة اخرى . وعادت الموسيقى ثانية لخدمة الكنيسة ، وواجبها الوحيد تأكيد المعنى المتضمن فى الكلمات . على ان الفكر الموسيقى البروتستانتى ليس متعارضا بالضرورة مع الموسيقى المقبولة فنيا ، كما قد يشير من تمسكها بجعل الفن الموسيقى المعاصر دعامة حضارتها الموسيقية ، ومحاولتها تدعيمها بانجازاتها ، وتحويلها بالتبعية الى فن دينى بروتستانتى مميز . واعتمدت النظرة البروتستانتية على الايمان الشخصى المباشر الذى يهتدى اليه بلا رجعة ، ويمهد له ويرعاه التدين الشخصى التواصل . وبذلك اختلفت عن المنابع الاكثر اتجاها للموضوعية والمثالية فى النظرة البريجوريانية ، التى ترفع الانسان الى افاق اسمى ، اعتمادا على التدرج فى التكمل ، وبعد عملية طويلة متواصلة . فالنظرة البروتستانتية تقوم على الايمان الشخصى المباشر نتيجة تجربة نهائية ، تواصلت من خلال عملية دينية فردية . فكان هناك مبدأ ديانة روحية فى مواجهة ديانة طقوسية هى التى تسيطر على الفكر الموسيقى عند الكاثوليك .

اهم دعامة للحركة البروتستانتية هى المدن الجرمانية بسكانها الاشداء من أبناء الطبقة المتوسطة ، والحكومات المستقلة لمجالس مدنها . وتجاوب العالم الموسيقى للطبقة المتوسطة ، كما تمثل فى النشاط الخلاق لمعظم الموسيقيين ، كان هؤلاء الموسيقيون ركنا هاما فى بناء المجتمع ، واعتمدوا فى نشاطهم كمعلمين ومنشدين وعازفى ارغن او رجال دين على حكومات مجالس المدن والكنائس . وبغض النظر عن اختلاف وظائفهم ومناصبهم ، فانهم كانوا اساسا من طبقة المواطنين ، نشاطهم وثيق الصلة بالكنيسة والمدرسة . بزغت المدارس البروتستانتية اذن فى هذا الجو ، فى مجتمع خاضع لنظم الطبقة المتوسطة ، ومختلف اختلافا اساسيا عن جو كورسات الكنائس التى اخرجت الموسيقيين الكاثوليك (★) ، الذين ضموا بين جوانحهم التقاليد الراسخة لقرون الحضارة الوسيطة الخاضعة للكنيسة والارستقراطية ، اعتمد النشاط الخلاق للموسيقيين ابناء الطبقة المتوسطة اساسا على تيسير

(★) الكورال البروتستانتى يشارك الشعب فى ادائه . اما الكورس الكاثوليكى فيؤديه مجموعة من الافراد دربوا على الانشاد ، ويطرب الغلمان والشباب على الاناشيد البروتستانتية التى تتطلب خبرة اوفى من اداء الكورال (المراجع) .

الموسيقى للمدارس والكنيسة والبيت · فهناك ترابط وثيق بين هذه العوالم الثلاثة فى مجال نشاطهم الموسيقى · واستعانوا فى أعمالهم بالمادة الموسيقية السائدة فى عصرهم كالكورالات الجريجوريانية واسطر « التنور » الدنيوية والاغانى الشعبية . فقاموا باعدادها ، واعادة اعدادها ، بحيث تناسب المقام وانتقل الاسلوب الموسيقى السائد عند الموسيقيين البورغونيين والفرنسيين الفلمنكيين الى عالمهم ، واستوعب بحذافيره ، بعد امتزاجه بالتقاليد المحلية للصنعة الموسيقية لظهور فن قومى · ظل هؤلاء الموسيقيون الفخورون بحرفتهم جرمانيين وسط الاتجاهات الفنية المحيطة بهم والآتية من كل حدب وصوب · والقت على عاتقهم المدرسة والكنيسة اللتان يعملون بهما مهاما جسيمة ·

كان التعليم الموسيقى فى المدراس الثانوية البروتستانتية (الجمنازيوم) ، والمدارس الآبروشية نموذجا جديرا بالاقتداء ، لن تستطيع حتى الدنو منه مدارسنا الحديثة · ففيها يتعلم الفتيان منهجا متدرجا بعناية ،يبدأ بالصولفيج وانشاد الاغانى البسيطة ، والحان الاناشيد الجريجوريانية ، وينتهى فى سنوات الدراسة الاخيرة بالاعمال الكورالية من اربعة الى ستة سطور لحنية ، والتدريبات الموسيقية الزامية ، ولا يعفى منها احد · وبالاضافة إلى ممارسة الغناء هناك تدرب شامل على النظرية الموسيقية والقيادة · وتقع مهمة التعليم على كاهل العرفان · ويتبين علو مكانتهم من مرتبتهم فى سلم وظائف المدرسة · اذ يجيء المنشد عادة بعد العميد او الناظر · كان هؤلاء العرفان على درجة عالية من العلم ، ولذا كانوا يقومون عادة الى جانب نهوضهم بواجباتهم الموسيقية بالقاء محاضرات فى الكلاسيكيات او اللغة العبرانية او التاريخ او باعطاء دروس فى الرياضة او الفلسفة · واستمرت المحافظة على هذا التقليد ـ الذى يرجع بكل وضوح الى اصل هيومانى ، امدا طويلا ولقد اعترض هيمران شاين (١٥٨٦) ١٦٣٠) منشد كنيسه القديس توماس فى لايبزج وعلم من اعلام الباروك فى اوائل عهده ، اعترض بالفعل على « عبء التدريس الملقى على كاهله » الذى كان يتطلب منه تدريس عشر ساعات من الدراسات الاكاديمية واربع ساعات فى تعليم الموسيقى، لانه كان تواقا لتكريس وقته للتاليف الموسيقى · بل لقد كرر يوهان سبستيان باخ الالتماس مطالبا المسئولين (باعفائه من المهام الخارجة عن الموسيقى) · كانت هذه الحياة الموسيقية النشطة بحسن توجيهها هى الاساس الذى قامت عليه الحضارة الموسيقية الفذة للمقاطعات السكسونية التورينجية : الحضارة التى جاءت بشوتس » وباخ وهيندل ·

اسلوب « البلدان الواطئة » الكلاسيكى وشيوعه فى سائر الانحاء

اثبت جوسكان بتحرره والتماعه وعمق عاطفته انه رد فعل قوى للمدرستين البورجونية والفلمنكية الاقدم عهدا · فلقد عبر فنه عن الاتجاه الذى سيؤول اليه الفن مستقبلا ، والتصق التصاقا شديدا بشخصيته مما صعب ظهور اتباع مباشرين له · والحق انه رغم استمرار الموسيقيين فى التعلق به ، الا ان التيار قد تحول تجاه المثل البوليفونى لاوكجيم بحرارته واطراد اتساعه ، فقام الجيل التالى بمواصلة تنميته وتزويده بتقنية ممتازة فى التاليف ، تم الحصول عليها بعد عهد جوسكان ، وزعيم هذ الجيل الموسيقى الذى اتم وضع اللغة الكلاسيكية للبوليفونية الفرنسية الفلمنكية · واسلوبها هو « نيقولا جومبير » · ولا نعرف عنه اكثر من نزر يسير ، وتعتمد حتى اشهر تواريخ حياته على التخمين ، فى سنة ١٥٢٠ كان هذا الموسيقى الفلمنكى منشدا بكورس الكنيسة فى بروكسل ، ونزح الى مدريد سنة ١٥٢٧ ، وصحب معه عشرين من المغنين ، واصبح ـ كما يحتمل ـ رئيسا للكورس عند الملك شارل الخامس (شارلكان) · وفى سنة ١٥٥٢ ، عاش فى « تورنيه » ، ولابد ان يكون مات بعد هذا التاريخ · عرف عن هذا الموسيقى الشديد التدين – وهو مجهول عند اغلب طلاب المسيقى فى زماننا – ولعه بالفخامة والرخامة الحسية التى عمقت روحانية اعماله الكورالية الفذة · ويعد جومبير من اعظم من الفوا لموسيقى الكنيسة فى جميع العهود · ولعل اضطلاعه بالمؤلفات الموسيقية قد فاقت معرفة استاذه جوسكان ، ومع انه كان أولا واخرا من موسيقيى الكنيسة ، الا انه كان ايضا مؤلف مجلد من « الشانسونات » الفرنسية ، تميزت بسلاستها ورشاقتها وانطلاق صيغها الخطابية وجمال غنائها الجماعى · ومن السمات التى تميز بها جيل جومبير القدرة على التعبير بسهولة ويسر فى كلا الميدانين ·

اما توماس كريكيون (مات ١٥٥٧) وجاك كليمان (١٥١٠ ـ ١٥٥٧) المثلان الآخران للاعلام الفرنسيين الفلمنكيين فكانا استاذين فى الصيغ الخطابية والحان الشانسون الخفيفة ، وان كانت براعتهما البوليفونية قد كشفت عن وجود اصل نابع من البلدان الواطئة ، لم يسمح لهما بتحقيق الرشاقة التى عرفت عن المؤلفين الصميمين للشانسون الفرنسية · ولقد اثبتا جدارة فائقة فى ميدان الموتيت والقداس وظلاهما وجومبير بلا منافس حتى ظهور « لاسوس » مواطنهما العظيم · وكريكيون بشدة عصبيته وحيويته اقرب الى خلق الفرنسيين · اما كليمان فقد اتجه من حين لآخر الى اسلوب الفلمنكيين الاوائل الاكثر رصانة ، غير ان الاثنين قد اشتركا فى اكتمال

تمثيلهما لعصر النهضة ، فجاءت أعمالهما البديعة التهذيب والصقل والتوازن والتناسب مثالا ساميا للصنعة الموسيقية التى أولع بها عصر النهضة ٠ وكليمان ـ المعروف أكثر من ذلك بإسم يعقوب كليمان فون بابا ـ واتخذ هذا الاسم لمنع وقوع التباس بين اسمه واسم يعقوب آخر من مواطنيه : الشاعر يقوب بابا من أيبر ـ كشف عن ولع واضح بالتصميمات الهارمونية الحديثة التى غمرت أعماله بروح شعبية مميزة ، وساقه الميل الى الأغانى الشعبية الى الحان المزامير الفلمنكية ٠ وكثيرا ما استعملت فى الطبعات الاخيرة من المزامير ٠

بدت براعة صنعة الكونترابنط فى هذا الجيل من المطالب الطبيعية ، مثلما بدا « الباص المتصل » لعصر باخ ٠ وساعد على تدعيم روعة الطابع المعمارى ودقته فى اسلوبهم المحاكاة المنهجية المتواصلة للنسيج البوليفونى المعتمد على سطور الغناء ٠ فكانت الالحان تنتقل من سطر لآخر فى سلاسة بلا توقف ، وليس بقصد سد الفراغ فحسب ٠ فكل شىء معد لغاية ما ، وكل شىء خاضع للمنطق ٠ ولم يشغل التصوير النغمى الواقعى ولا الشطارة « الكانونية » أكثر من مكانة ثانوية فى هذا الفن ٠ فلم يكن ظهور جوسكان الى حيز الوجود عبثا ، ولم يضع أثر الحوافز القومية التى الهم بها الموسيقى ، ولكنها استعملت فى بناء التيار الموسيقى الذى بدأه أوكجيم واحتل القداس المكانة الاساسية التى سبق ان احتلها فى العصر الذى سبق الموتيت المجدد ٠ وظل اسمي قالب فى فن الكونترابنط حتى عهد « بالسترينا » و « لاسوس » ٠ وهكذا تشبث الفن البوليفونى للموسيقيين الفلمنكيين والفرنسيين الفلمنكيين فى جيل ما بعد جوسكان بفكرة الحضارة الموسيقية الاوربية العالمية التى لا تعترف باى حدود قومية ٠ ودعمت التيارات الدينية للعصر ، وكذلك المكانة السامية التى توافرت للحضارة اللاتينية فى العصر الهيومانى هذه النظرة ٠ وبلغ الأسلوب الفرنسى الفلمنكى ذروته بفضل جومبير وكليمان فون بابا ٠ وأثرى لاسوس ومعاصروه أسلوب اسلافهما بالكثير من العناصر الجديدة ، اكثرها ايطالية وجرمانية ، ولكنهم لم يخلقوا اى اسلوب جديد ٠ وعلينا ان نعتبر منتصف القرن السادس عشر النقطة التى اكتمل فيها البناء الكلاسيكى للاسلوب الحق « للبلاد الواطئة » ٠ واعترفت بهذه الحقيقة المؤلفات النظرية فى عشرات السنين التالية ، التى نسبت فضل خلق الصورة العالمية للفن الموسيقى الى المبادىء الكامنة وراء اعمال جيل «جومبير » ٠

بعد ان اصطبغت الحضارة الموسيقية الفلمنكية بالطابع العالمى ، ازداد باطراد عدد الموسيقيين الاجانب الذين انضموا الى صفوف اساطين البلاد

الواطئة ٠ ولما كانت لغة الفن الدنيوى هى الفرنسية ، وشب أغلب الموسيقيين الوافدين من بيكارديا « وهينوه » على تكلم الفرنسية ، لذا كان أول فرع مستقل هام من فنهم فرنسيا ، وسرعان ما تبعته فروع ايطالية متعددة ٠ ونحن نصادف انطواء عدد من الاسبان وبعض الجرمانيين تحت لواء فن البلاد الواطئة ، نتيجة لتوثيق العلاقة بين البلدان الواطئة وايطاليا والمانيا ، حتى اصبح من غير الميسور لنا ترتيب الاحداث زمنيا أو تحديد الفوارق القومية ، ومع الاعتراف بعظمة ابناء ترتيب الاحداث زمنيا أو تحديد الفوارق القومية ، واحتكارهم لها ، الا انهم تنازلوا عن تاج « الشانسون » الى الفرنسيين الذين ملأوا النوع المعتمد على الأدب والموسيقى باصالة الظرف « الفرنسى » وبالفطنة والألمعية ، وبرشاقة ليست من السمات المعروفة عن الفنان الجرمانى ، هناك استثناء واحد لهذه القاعدة ٠ فقد ظل ما فى شانسونات جوسكان من محتوى عميق واسى شديد وخواطر سامية بلا نظير ، ولم تصادف أى اصداء الى ان ظهر « لاسوس » العظيم ، وهو من ابناء البلاد الواطئة أيضا، وعادت فى شانسوناته نفس الخصائص الى الظهور المرة تلو الاخرى وهكذا يواجهنا قبل الشروع فى عرض تاريخ « الشانسون » الفرنسية فى عصر النهضة موقف مثير للاهتمام ٠ ففى الاستهلال ، بلغ أحد الموسيقيين الفلمنكيين اسمى مكانة ، كما ظهر آخر من بينهم فى نهاية ازدهار العصر

الموسيقى الفرنسية فى عصر النهضة

اختتم بومارشيه رواية زواج فيجارو بكلمات القاضى « بريه وازون » كل شىء ينتهى بالاغنية حسن الختام tout finit par de chansons فمن أيام الشعراء فى بلاد الغال حتى « عهد الكافيه كونسير » عكست « الشانسون » دوما خصائص الجنس الفرنسى : المرح والحساسية والرشاقة والخبث والدهاء ، كانت هناك شانسونات من نوع الدندنة ، يغنيها العوالم فى الشوارع ، كما كانت هناك شانسونات بوليفولنية فنية على درجة عالية من الصقل يغنيها الملوك ورجال حاشيتهم فى قصر اللوفر ٠ ولعل افضل ما يصور عالم الشانسون الفرنسية وعالميته هو المختصر العجيب لتاريخ فرنسا Abregé de l'histoire de France (١٦٩٤) لدوق نفير الذى ألفه سلسلة من الأغانى ٠ وبالمثل كان الخادم المثقف فى تمثيلية موليير « المتعالمات المهزآت » Les Precicuses Ridicule يزهو بانه وضع «الكامل فى تاريخ الرومان » سلسلة من المادريجال ٠

مثلت شانسونات التروبادور بالفعل فنا قوميا خضع فيه الايقاع خضوعا كاملا لاوازن النص ، وايقاعه ٠ وعندما يتحد الشعر والموسيقى ، يتخذ الشعر

الصدارة ،وتسيطر الكلمة على النغمة · وهكذا الفت الموسيقى الفرنسية نفسها منذ بدايتها الباكرة خاضعة للكلمة ، وما يتبعها من خضوع للفكر والعقل · هذه الخاصة من السمات المميزة للموسيقى الفرنسية ونلتقى بها فى شتى مظاهر الفن الفرنسى · قال الشاعر رونسار « موسيقى الآلات غير مستحبة البته، اذا لم يصحبها لحن ، يترنم به صوت رخيم » نعم لم تتمتع موسيقى الآلات باية شعبية على الاطلاق فى فرنسا قبيل القرن التاسع عشر ، ولا يعنى هذا بالطبع انها لم تكن تمارس ، ولكنها اخفقت فى ارضاء الفرنسيين الذين تشبثوا حتى ذلك العهد بالاغنية « وطالبوا دائما بالموسيقى التى تطرب الاذن ، والكلمات التى تشغل العقل · ففى موسيقى الآلات ، تفقد المعقولات دعامتها » · ويفزع الفرنسى اذا استمع الى شىء لا يستطيع متابعته او فهمه خطوة خطوة · والشانسونات الفرنسية فى عصر النهضة ـ بخلاف المادريجال الانجليزى ـ نوع كامل الاستقلال ، له عالمه الفكرى الخاص · صحيح أن مداها العاطفى محدود ، وتتشابه فى هذه الناحية مع المادريجال الانجليزى الذى عرف بحلاوته أكثر مما عرف بعمقه · ولكن هذه الشانسونات الفرنسية قد تميزت بخفة روح وطلاوة وطفنة لا حد لها ·

فى بداية القرن السادس عشر ، ظهر اتجاهان فى الادب الفرنسى بينهما تاثير متبادل · اولهما يعرف بالنزعة الايطالية ، والثانى بالهيومانية ، وبدأت الاولى تفصح عن نفسها بعد الحملة العسكرية الفرنسية الأولى على ايطاليا عندما بلغت حركة النهضة ذروتها · وشعر الفرنسيون حينئذ بالغيرة من تفوق الحضارة الايطالية ، وحاولوا انتزاع هذا السبق لبلادهم · وأسفر ذلك عن تقدم النزعة الانسانية (الهيومانية) ، بعد ان بزغت من ايطاليا حركة احياء للاهتمام بالكلاسيكيات · وترجع الى أسباب ثلاثة حركة النهضة الفرنسية الممتدة على وجه التقريب من ١٥١٥ (تاريخ ارتقاء الملك فرنسوا الأول) حتى ١٦١٥ (موت الملك هنرى الرابع) : أولا ـ الحروب مع ايطاليا السابق ذكرها · ثانيا ـ تقدم الطباعة ، واخيرا ـ الحركة البروتستانتية · ولقد تميز الاتجاه فى الأدب أساسا بنزعته الانسانية (الهيومانية) ، وظل طوال الجانب الأكبر من القرن السادس عشر ، وان كان قد حدث علاوة عن ذلك بحث عن فن جديد واسلوب أصيل مع ملاحظة غلبة الليريكية والتعبير الصادق عن المشاعر الشخصية · والى جانب ذلك ، اتجه الميل بين الموسيقيين الفرنسيين فى بداية القرن الى رفض أساليب صنعة الفلمنكيين المتفيقهين ، والعودة الى النوع الذى اثار اهتمامهم دائما : الشانسون او الاغنية · وتتبين اهمية الشانسون واضحة على الفور بمجرد بحث العدد الوفير من المقطوعات التى نشرت فى القرن السادس عشر فى كل من ايطاليا وفرنسا ·

يرجع فضل جمع أول هذه المجموعات الى بتروتشى فى فينسيا ، واسمها Harmonice Musices ، وتضم عددا وفيرا من أسماء الاساطين الفرنسيين الفلمنكيين ، واربعة اخماسها من الشانسونات الفرنسية · وفيما لاقت الشانسون الفرنسية من تقدير دار نشر حديثة العهد ابلغ دليل على مدى شيوعها ، وذيوعها · ومن الحق أن هذا الفن « الفرنسى » قد استطاع ان يؤثر تاثيرا حاسما على المادريجال ، اينع ثمار الفن الدنيوى فى عصر النهضة ، وان كانت الشانسونات التى ظهرت على هذا العهد فى فينسيا تنتمى الى مدرسة اقدم · فهى رغم كل رشاقتها لم تخل من بعض الدسامة التى تكشف اصلها البورجونى الفلمنكى · لم يلق الجمال الخلاب الذى عرف عن شانسونات جوسكان أى صدى مباشرة ، غير أنها قد شاركت اغلب الظن فى التغير الاقرب الى الثورى من أسلوب الشانسون فى أول منشورات بيتروتشى الى اول مطبوعات فرنسية صدرت عن دار نشر اتينان (١٥٢٥ ـ ١٥٢٩) ومازال جدب ربع القرن الذى يفصل بين هذين العملين محاطا بالظلمة من وجهة النظر الموسيقولوجية ، ويتحتم الكشف عنه لسد هذه الثغرة فى تاريخ الشانسون الحافل · ولا يستبعد اطلاقا ان يكون الموسيقيون العائدون من ايطاليا قد رجعوا متاثرين بما استجد من تقدير الفن الشعبى البسيط ، كما عبرت عنه « الفروتولا » ، ولكنهم استعاضوا عن الفروتولا التافهة اللعوب بالشعر الفرنسى المعروف بالأناقة واللوذعية · كما انهم عرفوا على خير وجه طريقة التلحين نتيجة لاطلاعهم الطويل على الشانسون البورغونية الفرنسية الفنية فاستطاعوا فى التو تقريبا خلق ضرب جديد يمثلهم · وفى هذا المقام لن يتعذر علينا ادراك الاثر الذى ترتب على مصاحبة « كلو داندى سيرميزى » المليكه الى ايطاليا سنة ١٥١٥ ـ وكان واحدا من اثنين من طلائع المتحمسين لشانسون الرينسانس ـ ثم استقراره فيما بعد فى بلاط دوق فيرارا · وعلى الآخر : « كلمان جانكان » ، الذى اشترك فى حملة فرانسوا الاول وحضر معركة مارينيان التى خلدها فيما بعد فى عمل موسيقى مثير للدهشة ·

لم ينهض الفن الموسيقى الدنيوى فى ايطاليا نهضة مساوية للادب الدنيوى ، كما حدث فى فرنسا · فلقد استمر تعلق الموسيقيين الايطاليين فى القرن السادس عشر بشعر القرنين الماضيين ، وكثيرا ما تعرضوا للتصنع والتكلف عند محاولتهم استحضار روح عصر ولى وانقضى · أما الفرنسيون فلجاوا الى ادب متوافق مع احوال العصر · ويرجع هذا الموقف اغلب الظن الى سبق ايطاليا لفرنسا فى حركة النهضة بوقت لاباس به ، واستغراقها هناك زمانا أطول · ومن هنا اتخذ الاتجاه نحو « النهضة » فى فرنسا صورة مفاجئة اكثر مما حدث فى ايطاليا · ويكاد هذا ان يكون قد حدث بعد انتقال العرش الى

موسيقى فينسيا

استعمار الموسيقيين الرحل من ابناء « هينو » و « بربان » و « ميكاردى » ابناء مقاطعات الشمال الاخرى لعالم الموسيقى كان قد بلغ اقصاه عندما ظهر جيل « جومبير على مسرح التاريخ الموسيقى · استوطن الموسيقيون الفلمنك الكثير من المدن الهامة باوربا ، وساعد تنظيم المعرفة ، وتفوقها مع مهارة الصنعة عند هواة الموسيقى فى البلدان الاخرى على احداث تغييرات عميقة فى مصير الفن الموسيقى برمته ، ورحبت كل من فلورنسا وفنيسيا وروما وكونستانس وفيينا وميونخ وبراج ومدريد وباريس ولندن بالقادمين وقابلتهم بالاعجاب والحسد ، ولن كانت كل هذه المدن لم تماثل عروس الادرياتيك (فنيسيا) فى ترحابها ، ونشاط الممارسة الموسيقية على ارضها ·

عاشت جمهورية فنيسا فى كبريائها ، بعاصمتها المتألقة المنيعة التحصين ضد اى غزو بمنأى عن شدة الصراع الحزبى الذى ساد باقى ايطاليا · فى حالات عقد محالفات ، كانت توقع عادة لغايات عابرة وبثمن باهظ · وبلغت فى القرن الخامس عشر المدينة ـ الدولة ـ التى كانت جمهورية بالاسم ولكنها فى الحقيقة اوليجاركية راسخة ـ قمة نجاحها فى تجارة العالم اعتمادا على اسطول مؤلف من مئتى عابرات المحيط وبحرية حربية · غير ان قوة فنيسيا البحرية قد تعرضت للوهن بعد أن توغل الاتراك · وجاء القرن السادس عشر ، وتسببت المنازعات مع فرنسا والامبراطور شارل الخامس (شارلكان) فى فقد جزء هام من الممتلكات التى كانت تحت امرتها ·

تلاقى الشرق والغرب فى فينسيا ؛ وانشا حضارة رائعة وموضع اعجاب لابعد حد ، وان كان من العسير علينا كشف اغوارها ، لتفرد تاريخ المدينة · فثمة اختلاف بين من قاموا بانشائها وبين باقى الايطاليين · فهم ينتمون الى جنس آخر له فلسفته وعالمه · فبينما استغرق فلاسفة توسكانيا فى خلق دولة مثالية ـ وانغمروا فى افكار ومشروعات عجزوا عن تحقيقها ـ كان لاهل البندقية دولة منظمة على افضل وجه عنوا عناية فائقة بالنهوض باعبائها ، ونظروا الى وجودها كمسألة مسلم بها ، وهذا هو سر ما شعروا به من سلام داخلى وسعادة شخصية ، وسر التألق والجمال والبريق الذى اتسم به فنهم ·وساعد تعرفهم الى الشرق على اضافة مسحة غريبة الى هذا البريق · ولكنهم لنفس السبب لم يخبروا الكفاح لبلوغ اسمى قيم فى حياة الفكر ، كما حدث فى حالة اخوانهم التوسكانيين · فبينما امدت توسكانيا للبشرية اعمالا فنية خالدة ، لم تتصف فنيسيا بجدية كافية تسمح لها ببلوغ

هذا السمو ، فاكتفت بان يسعد العالم بوجودها · وقبل ان تنتهى من امبراطوريتها توافر للمدينة العتيقة نفر كاف من المؤيد ساعدها على خلق امبراطورية ثانية فى عالم الفن · فقام بلليني وجورجونى وتسيانو وفيرونيزى وتنتوريتو باستحداث ألوان متألقة ، كما انطلق فيلليرت ودى رورى وفيشنتينو ومونتفردى وألفوا موسيقى ممتلئة فى وفرة ألوانها ، قبل ان تهبط هذه الامبراطورية الثانية الى الحضيض ، وتتحول هذه المدينة الذهبية الى حمارة اوربا: مدينة للامراء والمغامرين والمغامرات الذين يحيون هناك فى كرنفال دائم·

كانت كنيسة سان مارك ، القديس مرقص ، ـ مصلى الدوجات ـ مركزا للحياة السياسية والدينية لفنيسيا ، وفيها ايضا تجمع النشاط الموسيقى · كان اساقفة اكليروس سان مارك مسئولين مسئولية مباشرة امام « الدوج » ، لا امام السلطات الكنسية ·وحتى رؤساء الكورس وعازفى الارغن كانوا مرتبطين بتقدم الحضارى والسياسى لفينيسيا · وعلى الرغم من ان العديد من عازفى الارغن فى كنيسة سان مارك قد عرفوا حتى عهد بعيد يرجع الى القرن الرابع عشر ، الا ان اقدم من نذكر فى أرشيفها من رؤساء الكورس هو « بيترودى فوسيس » الذى عين سنة ١٤٩١ ، واستمر فى الخدمة حتى ١٥٢٦ · ويعتقد معظم المؤرخين ان هذا الموسيقى فلمنكى ، واسمه الاصلى Des Fossés او فان ديرجراخت · وبرز التأثير الفلمنكى فى عهد دى فوسيس ، ولكن امره قد ازداد وضوحا بعد وصول ادريان فيلليرت (ولد بين ١٤٨٠ و ١٤٩٠ ومات سنة ١٥٦٢) وعين فيلليرت فى منصب رئيس للكورس فى كنيسة سان مارك ، وتتلمذ على جان موتون (وربما جوسكان نفسه) ، وامضى باقى حياته بين الفينيسيين · واعتمادا على ما احدثه من تأثير عارم على تلاميذه ، يمكن مقارنته بتأثير اوكجيم وحده ـ وان كان قد عاد بآثار ابعد ـ انشأ ما يدعى بالمدرسة الفنيسية التى ازدهرت زهاء القرن والنصف ، وخلقت لغة موسيقى الآلات البحته وقوالبها ، ونقلت صنعة التأليف البوليفونى الى القرن السابع عشر · وأبرز انجاز للمدرسة المباشرة لفيلليرت هو المادريجال : النوع الموسيقى الذى تميزت به « النهضة » فى أواخر عهدها ، ويستحيل القطع بمن استحدث أول مادريجال، هل هو فيلليرت ذاته أم معاصراه اركاديلت وفيرديلوث ام الايطالى كوستانزو فيستا ، وعلى كل لقد بدأ بهذه المادريجالات الاولى التى ظهرت فى أوائل الثلاثينات فيض حق من هذه المؤلفات · بطبيعة الحال ، لم يكن المادريجال من اختراع شخص بمفرده ، وان كنا مع شىء من المبالغة نستطيع القول بأن اقدام أول موسيقى من الشمال على تلحين قصيدة ليريكية ايطالية قد عنى اتخاذ الخطوة الاساسية نحو خلق المادريجال · وهكذا ظهر المادريجال فى

مدن أيطالية مختلفة فى نفس الوقت تقريبا وتوافق ظهوره مع ذروة نزوح الموسيقيين الفلمنكيين الى ايطاليا ·

اعتمادا على دقة التحليل ، يتبين ان المادريجال – من الناحية الموسيقيه فى اقل تقدير – بمثابة شكل أسمى من مؤلفات الفروتولا والفيلانيلا المزدهرة فى نهاية القرن · وهذا سبب من أسباب بروز المادريجاليين الفينسيين · فالظاهر ان فينسيا كانت من أهم مواطن « الفروتولا » · ونشر بتروتشى ما بين سنة ١٥٠٤ وسنة ١٥١٤ أحد عشر كتابا احتوت على ما ينوف على الستمائة مقطوعة · والفروتولا الاصلية اغانى قصيرة اشبه بالفراشات · فهى مفعمة بالحيوية والرشاقة والجاذبية ، ولكنها لا تعيش أكثر من امد قصير · وبهر هذا الفن الحر المتحرر من القيود ابناء البلدان الواطئة الذين اعتادوا على استعمال اللحن الثابت « الكانتوس فيرموس » ، ومهارة الجمع بين سطور كونترابنطية عديدة · كانت مقطوعات الفروتولا الاولى مؤلفات هومفونية بسيطة رائعة ، وان كنا نستطيع أن نلمح تاثير الشمال فى المجلدات الأخيرة لبتروتشى · وتكشف هذه الفروتولا الأخيرة عن نزوع الى زيادة التحرر فى كتابة السطور العليا · ويرجع فضل ظهور المادريجال الى المؤلفات السامية « لميشيل بيزنتى » (وهو مؤلف موسيقى من فيرونا عمل حوالى سنة ١٥٠٠) ، واعمال جوسكان وبعض اوائل الزوار الفلمنك · وتم امتزاج النظرتين الموسيقيتين – ولابد أن نضيف اليهما تاثيرا الشانسون الفرنسية – فى وقت قصير يسترعى الانتباه · والمادريجال من اجمل تعابير « الهيومانية » · وانعكست كلماته المنتقاه بعناية وأمانة فى الموسيقى المصاحبة · وبلغت هذه الموسيقى – بغير اعتماد على الكثير من سطحية التصوير النغمى الواقعى اكتمالا مذهلا فى تفسير النص · ففيها ظلال دقيقة ترجمت ارق ظلال الشاعر ، وأسفر ذلك عن استحداث مؤثرات موسيقية جديدة كلية · كان الموسيقيون يباينون بين السطور الهومفونية والبولفونية ، ويجمعون بينهما ، ويخففون القافية ، فيزيدون من رقتها الى درجة بالغة ، اعتمادا على براعة استخدام « الكروما » (الدوبلكروش) ، ومن هنا جاء اسم « المادريجال الكروماتى » · مع الاستفادة بامكانات اللحن الدياتونى وهارمونيته الى اقصى حد ، وأسفر ذلك فى منتصف القرن عن اعادة توجيه كامل لاستخدام الالحان والهارمونيات الكرومتية ، ومحاولات جرئية فى التجريب فيها (واصبحت تعنى بعد ذلك تتابع انصاف النغمات) ·

لم تعرف الطبيعة الحقة للمادريجال تعريفا محددا على الاطلاق ، غير ان هناك شيئا واحدا محققا ، وهو ضآلة الخصائص المشتركة بين مادريجال

عصر النهضة ومادريجال فلورنسا · فلقد لجأ المادريجال الجديد الى نصوص مأخوذة من كل حدب وصوب فى الشعر الغنائى · ولا تمثل القصائد المسماة « بالمادريجال » اكثر من جزء صغير جدا من هذا النتاج · وتكشف مادريجالات منتصف القرن السادس عشر عن تركيب شعرى متحرر الى أبعد حد · فهى مؤلفة فى الواقع من اشعار غنائية قصيرة غير منتظمة لا تخضع للالزام ، لا فى غزلياتها ، ولا فى نغماتها المكملة · على أن أغلب التعاريف قد وصفت المادريجال بانه « قصيدة ليريكية قصيرة ذات طابع غزلى » · ويختلف عدد الابيات من ستة الى ستين ، يحتوى كل بيت من سبعة مقاطع الى أحد عشرا مقطعا · ويعد جان جورجوتريسنو (١٤٨٧ – ١٥٥٠) مؤلف أول دراما شعرية ايطالية تتبع القواعد الكلاسيكية ، وتضمنت درامته « سوفونيسبا » شعرا غير مقفى (١٥١٥) blanc verse ، وانتقل الى اتباعه النوع الجديد من الشعر الحر ، الذى صادف تعابيرا خصيبة فى نصوص المادريجال ، وبذلك تزودت الطبيعة الموسيقية النزوائية للمادريجال بشكل شعرى مطابق · اصبحت القافية الآن خاضعة لمزاج الشاعر والموسيقى · فقد تلتزم بعض آيات من منتصف القصيدة بالقافية ، بينما تتحرر منها ابيات أخرى · وجرت العادة على تحرر البيت الاول من الايقاع · ولاقت أوائل المادريجالات أشد ترحيب ، ولم يمض وقت طويل حتى انتج رهط من الموسيقيين مئات مجلدات المادريجال ، ولم ينج من تاثير شعبيتها حتى اكبر موسيقيى الكنيسة جدية وصرامة ، ومن بينهم بالسنترينا ·

والى جانب المادريجال بتعدد الوانه ، لم يكتف الفنيسيون بتاليف موتيتات شامخة لكورسات انتيفونية كشفت عن افاق جديدة فى رنين النغم ، ورخامته ، بل قاموا بتاليف مقطوعات مستقلة لموسيقى الآلات · ويقال ان « فيلليرت » هو صاحب فكرة وضع الكورسات فى مقابل بعضها البعض فى الصف الخلفى للكنيسة ، بعد ان شاهد ارغن كنيسة سان مارك · وحتى اذا سلمنا بتوفيق استعمال فيلليرت وتلاميذه لهذه الكورسات الانتيفونية بمهارة وتاثير فانها لم تكن مجهولة باى حال فى العصور الاقدم · وبالمثل لايمكننا نسبة اختراع المقطوعات المستقلة لموسيقى الآلات للاعلام الفنيسيين رغم انهم كانوا أعظم ممثلين لمؤلفاتها السريعة الازدهار وبعد أن اقتدوا باسلوب « الشانسون » الفرنسية فى حيويته ورشاقته ، وبالاعدادات الفرنسية الباكرة للآلات التى نشرها « اتينان » لاول مرة سنة ١٥٣٠ ، ارتقوا « بالكانزونة » التى أصبحت فيما بعد مقطوعة للآلات واضطلع باعباء هذه المستحدثات والمبتكرات جماعة من الموسيقيين المنتمين الى دول مختلفة من فلمنكيين وفرنسيين وايطاليين ، ولكنهم جميعا قد انحدروا من فيلليرت الذى تكشف

المجال أمام تعبير الكلمات والمعانى عن نفســها بأكبر قدر حتى يحدث تأثير حيوى مباشر ·

وبذلك واجهت الفنان الموسيقى مهام مختلفة · فيما مضى ، كان هــذا الفنان يعتمد على المهارة الكونترابنطية المتوافرة له ، ثم يقوم بانشــاء سطوره اللحنية بتنميتها فوق اللحن الثابت « الكانتوس فيرموس » للناسب ، الذى ييسـر له بالاشتراك مع سطوره الكونترابنطية الحصــول على الشــكل والدعامة التى ترتكن اليها الكلمات · وكان هذا الشـكل لا يتغير حتى اذا تغيرت الكلمات المصاحبة · اما الآن فقد اتجه الموسيقيون الى الاصرار على القول بأن دور الموسيقى هو الافصــاح عن الافكار والمشاعر والمؤثرات الكامنة فى الكلمات ، ثم الاعتماد على الموسيقى فى عرضها · ومنذ ذلك الحين ، افترض حصــول الموسيقى الغنائية على قواعد بنائها من الكلمات أكثر من استمدادها من صنعة « الكانتوس فيرموس » · وجاء أيضــا من الشمال هذا الاتجــاه الجديد بروحه الاصدق تمثيلا لعصــر النهضة ، وباسـلوبه التعبيرى المتوازن ، والمختلف عن المهارة التقنية الباكرة للفلمنكية · وتغير الانفعــال الذى ظهر عند امثــال اوبرخت ـ ولكن بعد حرص على الاتباع الدقيق لقواعد الشــعر وللموسيقى الابدية · وبدأ ذلك بجوسـكان ومدرسـته ، وانتقل عن طـريق جومبير الى اسـبانيا ، ثم وصــل الى ايطاليا بفضـل الموسيقيين الفرنسيين الفلمنكيين والاسـبان · وكان « ادريان بيتى كوكليكوس » (١٥٠٠ ـ ١٥٦٣) تلميذ جوسـكان هو أول من أخرج مؤلفات فى الاسـلوب الجديد فى عمــل سـماه « الرزرفاتا الموسـيقية » Musica Reservata (١٥٥٢) ونسـبه صراحة لاستاذه ·

لم يترك لنا جوسكان أى كتابات عن الموسيقى · وذكر كوكليكوس : « ان الفنان الكبير لم يكن يعتمد على الكنيسة فى دروسه » ، بيد أن جميع أصحاب الحوليات قد نسبوا اختراع « الرزرفاتا الموسـيقية » الى الفلمنكى الكبير ، ووصفوه « بمصـور » الموسيقى وهكذا لاحظ مصـور نورمبرج يوهانس اوتو فى مقدمة الجزء الثانى من كتاب «المنجزات الموسيقية Novi Operis Musici (١٥٢٨) عنـد حديثه عن موتيت Huc Me Sidero أنه لا وجود لرسـام قادر على التعبير بريشته وألوانه عن علامات المعاناة فى وجه المسيح المصلوب فى صورة مقنعة تفوق الصـورة الموسيقية التى رسمها جوسكان بموسيقاه ، الا ان المؤلف الموسيقى لن يستطيع بمفرده ابراز خصــائص « الرزرفاتا » · ومن ثم لم تكن « الرزرفاتا الموسيقية » مجرد أسلوب فى التأليف الموسيقى فحسب ، ولكنها كانت أيضــا أسـلوبا جديدا فى الاداء ، ولا انفصــال بين الجانبين ، لقد وهب كل عظماء الموسيقيين ابتداء من جوسكان الى الجابرييلين

أعماله عن ولع بالتلوين واحساس عجيب بالزخرفة والتحويل النغمى واكتمال فى طواعية الصنعة عند التعبير عن اللحن الموسيقى ·

شباع فيليبرت عنيبون ، تصادف بينهم الكثير من الايطاليين · وان وجب البدء بذكر ابناء البلدان الواطئة العنيين · فهناك ياشيت بوس Jacbet Boss (مات ١٥٦٥) عازف الارغن الثانى فى كنيســة سان مارك ، ومن اهم ملحنى الريشيركارى · وهى القالب الآلى للموتيت ، ويجـرى البحث فى موسيقاها عن اللحن ثم يعاد البحث عنه (شرحا لكلمة ريشيركارى) وساعدت محاولاتها لاكتشــاف الامكانات البوليفونية للحن على ظهـور بناء الفوجــة · ثم ياشيت فان بيرشم عازف ارغن مغمور نوعا فى فيرارا · وتنتمى مادريجالاته الجديدة الى افضل ما ظهر فى بكورة العهد · واهمهم جميعا « شيبريانو دى روريه » Cipriano de Rore (١٥١٦ ـ ١٥٦٥) من ارق موسيقيى العصر وارهفهم شعورا ، وزعيم ملهم للمادريجاليين ، توجت اعماله جهـود اوائل ملحنى المادريجال ، وكانت نموذجا لمبدعات المادريجال الايطــالى ـ الفلمنكى · لاقى « روريه » الكثير من الاعجاب ـ بل وتنشـرت مادريجالاته فى وقت باكر يرجع الى ١٥٧٧ فى صورة مدونات للدراسات ، Study scores ولم يسبق لهذه الطريقة الدراسية مثيل ثم انتهى ابناء البلدان الواطئة فى ايطاليا · وكان « دى روريه » خاتم اساطين الشــمال فى بلدان الجنـوب وبذلك فتح الطريق امام عبقرية ايطاليا الصاعدة الفياضة بالحياة ·

الأسـلوب الايطــالى ـ الفلمنكى

استمرت اساليب صنعة التأليف الفرنسية ـ الفلمنكية سائدة ، ولكن روح الموسيقى قد بدأت تتطبع بالروح الايطالية ، وغدا من المتعذر فصل المرحلة الاخيرة من تاريخ موسيقى البلاد الواطئة عن تاريخ موسيقى ايطاليا · وتقدم التيارات المتعارضة فى نهضة الموسيقى صورة معقدة الى حد بعيد · فلقد ظلت الافكار ذات الاصل الفلمنكى سائدة ، وان كان قد تعذر اتباعهــا فى الشمال ، فالظاهر انها كانت بحاجة الى دفء شمس ايطاليا ، بعد ان اختلط حابل القديم بنابل الجديد · وبالرغم من تقيد الموسيقيين بالتقاليد القديمة الا انهـم عــادوا الى الاحســاس باهمية النص ، واظهـروا استعدادا للتضـحية ببعض نفائس السطور اللحنية البوليفونية فى ســبيل تلحين الكلمات على الوجه الصحيح ، وفقـدت « المحــاكاة (اى الكانون) والكنترابنط جانبا من قيمتهــا وتأثيرهما ، اما الكلمات فارتفعت الى الصدارة · هذا هو عهد فن « الاكابيللا » · وقـد اتجهت غاية « الهيومانية » الى وضــع حد لعنصــر الغناء من اجل افســاح

(اندريا وجوفانى) ومونتفردى بالقدرة على النهوض بهذه المهمة المزدوجة التى نمت حتى سادت كل دقائق موسيقاهم ، ثم انتقلت فى النهاية من جو « الرينيسانس » ومدونه الى عالم الباروك ، وجموحه .

« الرزرفاتا » من ابداع عصر النهضة ، ونتيجة لحوافز « هيومانية » كان اول من بداها احد الفلمنكيين ، كما مارسها لاول مرة موسيقيون فرنسيون فلمنكيون ، ولكنها اتخذت شكلها النهائى فى ايطاليا ، واكتمل اعدادها . ففيها تحول التقدم المنطقى « لمحاكاة » السطور اللحنية على اوجه مختلفة ، الذى كان فى البداية مجرد عنصر حرفى ، الى مراعاة دقيقة لخصائص النص . وسرعان ما ذهب الى ما هو ابعد من مراعاة الترابط المنطقى والموسيقى ، واتجه الى تفسير الافكار المعبر عنها فى الكلمات ، وترتب على فقرات المحاكاة الشبيهة بالفوجة والمباراة بين السطور اللحنية التى اتخذت شكل السؤال والجواب زيادة توثيق الصلة بالكلمات . وادى هذا عند اتباع جوسكان الى ظهور فن خالص للاكابيلا . وهناك كما لاحظنا ، اهمية مماثلة للخاصة الاخرى « للرزرفاتا » : التركيز على التفسير والتعبير والافصاح عن « المدلول الانفعالى » affects . وفى الواقع ان ما تميز به المغنون الفلمنكيون ، وساعد على بلوغ شعبيتهم القمة فى منتصف القرن ، انما يرجع الى تدربهم الفذ على الاداء بطريقة « الرزرفاتا » . ولاشك ان فهم هذه المرحلة الفنية فى تاريخ الموسيقى ـ الذى يتطلب الاحاطة باسلوب « الرزرفاتا » باعتباره مفتاحا ـ بحاجة الى قدر كبير من البحث والايضاح .

لسنا حتى متيقنين من معنى مصطلح « الرزرفاتا الموسيقية » musica reservata ، ويبدو ان له معنى مزدوجا . اولا ـ « الحرص » reservation على عدم مسايرة اسلوب الفلمنكيين الاقدم فى مغالاته ، مع تقديره واجلاله . ثانيا ـ مراعاة القواعد المقررة . على انه من غير المستبعد ان يكون هذا الاسلوب الجديد قد وضع خصيصا reserved لاولئك الخبراء بالفن من القادرين على تقدير التفاصيل الدقيقة المتعددة التى لا يمكن لمحها فى المدونة ذاتها ، ولكنها تظهر نتيجة لمهارة الاداء ، ولن يدهشنا ما يقال عن الاهمية الكبرى للاداء ، اذا تذاكرنا استمرار تمتع ارتجال موسيقى الديشانت déchant الوسيطة بحيويتها فى القرن الخامس عشر . ونحن نرى فيما يدعى بال cantus a ment او cantus super librum وجود اغنية مرتجلة او شفوية معتمدة على « لحن ثابت » Cantus firmus وتحدث عنها تنكتوريس . والواقع انه بعد نهوض مؤلفات الآلات ، وبخاصة اعدادات الارغن ، ظهرت موجة حقة من « التلوين » المعتمد على الآلات . ونقصد بذلك

اضافة حليات من الالحان البسيطة لموسيقى الآلات ، لا اختلاف بينها وبين الاسلوب الموسيقى المعتمد على حرية اضافة الحليات ، وهو المستمد من الآلات واستمرار توطده ، وبين الاسلوب الصاعد للاكابيلا .

بعد ذلك وضعت « الرزرفاتا » الموسيقية نظاما محددا للجماليات الموسيقية التى تساعد على التعبير عن المدلول الانفعالى ، affects او naffe كما يقول الايطاليون . والمصطلح ليس من التعابير المالوفة فى اللغة الانجليزية الحديثة ، ولكنا لا نستطيع الاستعاضة عنه بآخر . ومن حسن الحظ انه قد اصبح مقبولا وشائعا عند السيكلوجيين كمصطلح دال على المشاعر والانفعال والرغبة ، مع الاعتراف ضمنا باهمية هذه العوامل فى توجيه الفكر والسلوك . ولو توخينا البساطة نستطيع القول بأن « الريزرفاتا » كانت تطالب بأن يصحب النص المرح موسيقى مرحة ، كما يصحب النص الحزين موسيقى حزينة . فلقد اكتشف هذا الأسلوب الموسيقى المعبر عن روح الرينسانس اصدق تعبير ، ان الموسيقى لغة ، تتبع كأى لغة أخرى قواعد معينة . وما يتحكم فى اجزاء الكلام فى هذه الحالة يتحكم بالمثل فى اجزاء اللحن . ويدخل ضمن اجزاء اللحن ما يدعى « بالمزركشات » و « الحليات » كجزء متكامل فى الكلام او اللحن . ومن ثم فلم يعد دورها هو مجرد الزخرفة ، واصبح لهذه الانثناءات والتموجات معنى عميق عند موسيقيى عصر النهضة ، غير انه من العسير أن ندركها عند الاستماع اليها أو رؤيتها كاكثر من « اويمة » . ومع هذا فعلينا ان نتذكر طبيعة فن الرينسانس ، وما فيه من حرص وولع بخلق توازن بين كل صغيرة وكبيرة . ولم يمر على هذا الاسلوب اكثر من جيل واحد حتى اصبح الجميع قادرين على ادراك معنى التحولات الكروماتية والتفجرات الدينامية للمجموعات المزدوجة كلغة موسيقية عميقة التاثير . على اننا بعد هذه الموسيقى التى ظهرت فى بضع عشرات من السنين من القرن السادس عشر قد دخلنا عالما جديدا ، بعد ان حولت هذه الموسيقى فكرة المدلول الانفعالى affects الى المعنى الدرامى . وبذلك اصبحت الاعين قادرة ـ او كادت ـ على لمح كل اشتداد فى الانفعال مما جعل الطريق مفتوحا بلا جدال أمام الدراما الموسيقية .

التوليفة الاخيرة للبوليفونية ـ الاصلاح

الكاثوليكى الدينى والحركة المناهضة للاصلاح البروتستانتى

الطريق لهذا العصر الجديد فى تاريخ الموسيقى محدد بوضوح غير عادى . فلقد مات فى العقد السادس من القرنجميع الموسيقيين المنتمين الى جيل جومبير ـ ومن بينهم اساتذة رواد كفيلليرت وكريكيون كلمنس واركاديت

دی رور ، وكذلك معاصـــروهم من الألمان وفرنســـيين والأسبان كزنقـــل وسرميزى وجانكان وموراليس ، وكابيثون ولويس ميلان ، بعد ان شهدت هذه الحقبة بلوغ الفن الفلمنكى العالمى القمة فى عهد رولاند دى لاسوس (١٥٣٢ ـ ١٥٩٤) · وتحققت على يد فيليب دى مونتى (١٥٢١ ـ ١٦٠٣) ابن البلدان الواطئة ، وعلى يد ابناء وطنه التوليفه الاخيرة للبوليفونية ، والنصـــر النهائى للقـــرون التى شـــهدت امجاد الموسـيقى البورغونية والفلمنكية والفرنســـية الفلمنكية ، التى تستمتع بالدفء الآن فى شمس الفن الايطالى الساطعة ·

ولد دى مونتى فى مالين ، أمضـــــى بعض الوقت فى ايطـــاليا ، ولعله عمل بالكنيســـة الملكية بلندن ، ثم عاد بعد ذلك الى نابلى وروما ، وانهى حياته الفنية فى خدمة الهابسبورج بفيينا وبراج · وتشـــابه مع « بالســـترينا » فى الاهتمام بمشكلة اساسية واحدة ، وعبادة مثل اعلى واحد فى الاســـلوب ولـــكنه اختلف عنه ، باشـــتغاله فى التأليف فى كل من الموســـيقى الـــدينية والدنيوية ، وسحره المادريجال ، ولا يقتصر التراث الذى مازال موجودا من مؤلفاته على الالف ومائتى مادريجـــال العجيبة ، فهناك أيضـــا حوالى ثلثمائة قداس وموتيت · ومادريجال دى مونتى ليست اقل مكانة من افضـــــل ما الفه اصحاب المادريجال الايطاليون ، ولن كانت تمثل نوعا من الاستقلال ، وتتفوق على المؤلفات الايطاليـــة فى بوليفونيتها وجديتهـــا وحبكتهـــا · وزاد من ثراء قداساته وموتيتاته كل المحسنات التى استحدثها نقلا عن مؤلفات المادريجال ، وبراعته فى الصـــنعة الموسيقية فذة ، لا تضارعها صـــنعة كل من بالســـترينا اولاسوس ، وان كان مع كل استاتيته الكونترابنطية قد نشـــد دائما البســـاطة فى اسلوبه الفنى ، وتسنى له الاهتداء الى التعبير المناسب عن كل كلمة ·

زار كل من « دى مونتى » و « لاســـوس » ايطاليـــا فى شـــبابهما الباكر وانبهرا بعالم الموسيقى الدنيوية الغنى بالوانه · وتعكس مؤلفاتهما الباكرة من مادريجالات وشـــانسونات واغانى شعبية الانطباعات العميقة التى تاثرا بهـــا فى هذا البلد · على ان التاثير الايطالى رغم كفاية قوته التى تمثلت فى دفع لاسوس الى تحوير اســـمه الى الايطاليه (Orlando di Lasso) · الا ان فنه وفن دى مونتى على الســـواء قد ظلا يمثلان بصـــورة أساسية البلاد الواطئة · وبلغ هذا العصـــر العظيم الذى بدا بعد وفاة البورجونى دوفاى ، قمته عند هذين القطبين ، لا عند بالسترينا ، وتولى عبء النهوض بهذا الاســـلوب الخـــاص بالبـــلاد الواطئة لفيف من الموســـيقيين الفرنســـيين الفلمنكيين الذين كانوا يحيون على أرض جرمانية ، والفوا آخر جماعة من موسيقيى البلاد الواطئة ، حافظت على عراقـــة تقاليـــد فنهم · تميز كل من جاكوب دى كيرل (١٥٢١ ـ

١٥٩١) وجاكوب رينا (١٤٥٠ ـ ١٤٩٠) وجان دى كليف (١٥٢٩ ـ ١٥٥٩) وفرانسوا صال (الذى عمل فى الثلث الاخـــير من القرن) بالقدرة والبراعة وتكشف اعمالهم الوفيرة عن كل فضـــائل المدرسة البوليفونية العظيمة · على ان الزعامة قد انتقلت الآن ، بصورة قاطعة ، الى موسيقى الكنيســـة ، والى روما · واجتذب المقر البابوى عظماء الفنانين الخلاقين من كل انحاء اوروبا ، وجمعت بينهم روح حركة الاصـــلاح الكاثوليكى · فعلينا أن ندرك اولا عنـــد التحدث عن حياة هؤلاء الاعلام واعمالهم ـ وبخاصة لاسوس وقرينه الايطالى بالسترينا ـ انهم عاشوا وابدعوا أعمالهم تحت التاثير القوى للحركة المناهضة للاصـــلاح ، وتحت وطأة الهزة الروحانية التى اوقعت البلاد الواطئة وفرنســـا فى حرب أهلية دينية ، وادت الى عقد المجمع الاكليروسى بترنتينو · وانعكس هذا التأثير بامانة فى فنهـــم ، مثلما انعكس فى كل فنـــون النصف الثـــانى من القرن ، وادبه ، واحدث تاثيرا عالميا حقا ، وبخاصة على موسيقى الكنيســـة ، وشـــارك الفرنسيون وابناء البـــلاد الواطئة والايطاليون وكذلك الاســـبان والبولنديون فى هذه االحضارة الموسيقية الاوربية الشـــاملة التى لم تعترف فى الواقع بالحدود الجغرافية ·

اختلف الاصـــــلاح الكاثوليكى عن الحـــركة البروتســـــتانتية فى طابعها ، وتشابها فقط فى مهاجمتهما للفســـــاد الســـائد بين رجال الدين ، ورغبتهما فى التزام المسيحيين للورع والتحلى برجاحة العقـــل · بعـــد ١٥٢١ ، اســـتحال الوصول الى حل وســـط بين انصـــار لوثر والكنيسة الكاثوليكية رغم استمرار المحاولة والرغبة فى تحقيقها · ومنذ ذلك الحين ، جابهت كل من العقيدتين الاخرى ، وتلاحما بالحديد والنار حتى نهاية حرب الثلاثين عاما · ومن المزاعم الشـــائعة ، القـــول بان الاصـــلاح الكاثوليكى كان ردا على الوثبة الاخـــلاقية الكبرى التى جـــاءت بالبروتستانتية ، التى نسبت لنفسها احيانا اصـــلاحات الكنيسة الكاثوليكية التى استطاعت فى نهاية القرن الســـادس عشر الخلاص من الكثير من المســـاوىء التى طالما احتجت عليهـــا المجامع ومجالس الدييت diets · وفى الواقع ان الحركة بدأت قبل ثورة لوثر بعهد بعيد · فطوال القرن الخامس عشر ، وقبل ذلك ، نادى عدد متزايد من الناس بالرجوع الى العهد الاول للمسيحية ، وتمخضت الحـــركة التى كان لها جملة وجـــوه عن احياء التصـــوف والزهـــــد ، ولكنها لم تترك اكثر من اثر واه على الدنيويين من الكهنة وحاشية البابا · واستمر نهوض حزب الاصـــلاح بالكنيسة ، وقام بعمله فى هدوء اونما بطريقة بعيدة الأثر ، فانشأ جمعيات دينية جديدة لنشـــر الحياة الانجيلية بين الشعب ، وهكذا كان دافع الاصـــلاح موجودا ، عنـــدما اشعلت البروتستانتية نارا جديدة ، ونادت بالكفاح والنضال ·

فى ١٥٣٤ ، دخل الاصلاح الكاثوليكى مرحلة جديدة فى تقدمه بعد أن تقلد بولس الثالث منصب البابوية ، وقدم اجناتيوس لويولا وستة من رفاقه انذارهم . يقال احيانا ان اليسوعيين قد نشأوا فى الاصل لمحاربة الاصلاح الدينى ، ولكن هذا الزعم خاطىء . فلا علاقة بين الحادثين . ويرجع هذا الرأى الى انتصار المصلحين فى رئاسة الكنيسة والحركة الصوفية الجديدة التى بدأت فى القرن الخامس عشر . وفى سنة ١٥٤٥ ، وبعد تمهلات طويلة عقد البابا الثالث مجمع « ترنتينو » لصياغة نتائج الاصلاح الكاثوليكى فى صورة قوانين ، وانتقلت قرارات مجمع ترنتينو الذى استمر بين ١٥٤٥ و ١٥٦٣ ـ وانقطع العمل فيه جملة مرات ـ الى كل الجماعات الدينية فى العالم الكاثوليكى الترامى الاطراف ، وحققت نتائج ملموسة كتوحيد قانون الكنيسة وشعائر العبادة ، واعادة التنظيم الكامل للحكومة البابوية وجميع الهيئات الدينية ، وخضوع رجال الدين لنظام دقيق ، وبث روح من المحبة والتواضع بينهم كالتى كانوا يتحلون بها فى القرون الاولى من المسيحية ، وعادت للظهور فى العهد اللاحق لمجمع ترنتينو . أصبح الآن اليسوعيون خير اعوان للبابوية فى نشر التعليم وغرس الولاء للبابوية . وعلى نهاية القرن ، استطاعوا بالاشتراك مع البعثات التبشيرية الاخرى تحقيق ما عجز السلاح عن تحقيقه . فقد اعادوا الى حظيرة الايمان الكاثوليكى الحكومات المترددة فى النمسا وبولاندة وهنجاريا والبلاد الواطئة الجنوبية ، واجزاء من المانيا وبوهيميا ، ان هذا هو السبب الاصلى لمعاداة العالم البروتستانتى لهم .

وسرعان ما اهتدى الاصلاح الكاثوليكى الى روح معبرة عنه فى الفن والادب . ففى الادب ، نصادف بين اول امثلة لعودة الفكر الكنسى : « اورشليم تحررت » للشاعر توركواتو تاسو (١٥٤٤ ـ ١٥٩٥) ويذكرنا موضوعها بروح الفن الوسيط وبعض ملامح رجعية فى السياق . دار حول الحرب الصليبية الاولى ، اما الموسيقى الوثيقة الارتباط بطقوس الكنيسة ، فقد انعكست فيها بطبيعة الحال الروح الجديدة انعكاسا قويا . وعندما امر البابا بيوس الرابع باستئناف جلسات مجمع ترنتينو ، تركز الموضوع فى الاصل على بحث المسائل التى تمس الطقوس والموسيقى . ووجهت شكايات خطيرة ضد موسيقى الكنيسة . واشترك الهيومانيون ورجال الكنيسة فى الشكوى من اهمال النص ، ورداءة نطق الكلمات وابتعاد مظهر المغنين عن اللياقة ، ووجود روح دنيوية فى الموسيقى ، وغلبة الآلات فى الطقوس . واحتدمت المناقشة عندما طالب بعض الانصار المتحمسين للاصلاح الكاثوليكى بالاستبعاد النهائى للموسيقى البوليفونية ، بينما تحمس البعض الآخر فى الدفاع عن الفن العظيم الذى يرجع صرحه الى قرون من الحضارة الموسيقية .

ويشوب القرار الذى اتخذ فى الجلسة الثانية والعشرين فى ١٧ سبتمبر سنة ١٥٦٢ شىء من الغموض . فهو لا يحتوى على القرارات الحاسمة التى نسبتها الاجيال اللاحقة له . ان كل ما فعله هو التوصية بتجنب اى شىء لايتوافق مع وقار الطقوس ، وحركة الاحياء الرومانتكية فى القرن التاسع عشر هى المسئولة عن ترويج الحكاية التى مازالت مقبولة على نطاق واسع والقائلة بان بالسترينا هو صاحب فضل تحرير الموسيقى الكنسية لقيامه بناء على طلب الكاردينال بوروميو الذى عهد اليه بالاشتراك مع سبعة كرادلة آخرين بالاشراف على مقررات مجمع ترنتينو ولما الف قداسا اهداه للبابا مارسيلوس ، اثبت بذلك بكل براعة وجلاء فضائل الموسيقى الكنسية الخالصة ، وبذلك اتخذ القرار لصالح الموسيقى البوليفونية فى الكنيسة وعلى ضوء الابحاث الحديثة ، لا تزيد هذه القصة عن خرافة . واذا كان العثور على « منقذ لموسيقى الكنيسة » امرا لا مندوحة عنه ، فلعل الاولى بهذا هو الموسيقى الفلمنكى جاكوب دى كيرل (١٥٣١ ـ ١٥٩١) .

وكما حدث فى حالة الاصلاح الكاثوليكى الذى سبق الحركة الناهضة للاصلاح البروتستانتى ، والتى جاءت كرد فعل للانتفاضة البروتستانتية بدأت ايضا حركة اصلاح الموسيقى الكنسية قبل ظهور قرارات ترنتينو . والمحرك الدافع للجنة الكرادلة هو اسقف اوجسبورج كاردينال اوتو تروشيس الذى اقام فى روما ردحا من الزمن . فلقد بادر ، وكلف جاكوب دى كيرل رئيس الكورس عند الكاردينال بتاليف جملة مؤلفات للمجمع ، كتبت فى اسلوب رزين واضح ، يجمع بين الهومفونية والبوليفونية ، وعرضت مرارا خلال طقوس المجمع ، واستحقت ثناء المجتمعين من رجال الكنيسة ، وتقريظهم . تبين اعمال الكاردينال تروشيس التى تم تنفيذها بعد موافقة البابا (وكشفت رسائله عن قيامه بمحاولات اخرى لاعادة احياء موسيقى الكنيسة) بالاضافة الى اجماع التقدير الذى لاقته Prece Speciales أعمال كيرل من المجمع ، كيف تم حل مشكلات موسيقى الكنيسة ، وحسمها بالفعل قبل ظهور القرارات النهائية . ان هذا يعلل ايضا اغفال التفاصيل والنغمة التحذيرية التى ظهرت فى قرارات الجلسة الثانية والعشرين . واتجهت الجلسة الرابعة والعشرون التى عقدت فى ١١ نوفمبر الى التركيز على القيمة الايجابية للموسيقى الدينية ، مع ترك المسائل التنظيمية الخاصة للسلطات المحلية . ولم تتضمن القرارات حتى ذكر المسألة التى كثيرا ما احتدم حولها النقاش عن استخدام نغمات الشانسون فى اللحن الثابت (كانتوس فيرموس) ، واستمر

استخدامها ، وان كان بالسترينا وبعض اقرانه قد احجموا فيما بعد عن ذكر اللحن الاصلى للكانتوس ، ووصفوا قداساتهم بانها بلا اسم sine nomine

لو اتبعت اصلاحات ترنتينو التفسيرات القديمة لما كان من المستبعد اساءتها الى موسيقى الكنيسة التى لا تعد تراثا عبقريا للفن الدينى فحسب ، ولكنها كانت ايضا فنا مشبعا بالروح « الهيومانية » التى تميزت بها الاصلاحات الطقوسية : فلقد مثلت فى سهولة ويسر البوليفونية بتحررها وتدفقها فى التعبير وتجاوبها مع ادق التغيرات الايقاعية ، ـ بدرجة عجزت مدوناتنا الحديثة عن ابرازها ـ المثل الاعلى لموسيقى كنيسة · وبلغت البوليفونية الغنائية فى اعمال « دى مونتى » و « لاسوس » و « بالسترينا » اعلى قمة لها وتحقق لها توازنا كاملا بين الكونترابنط والهارمونية فى اسلوب انطلقت فيه مختلف السطور بكامل حريتها مع شدة الحرص على مراعاة متطلبات الهارمونية ·

سبق ان تحدثنا عن فضائل « فيليب دى مونتى » اول الفرسان الثلاثة المبجلين ، ومع هذا فيحتاج الاثنان الباقيان ربما الى انتباه اكبر· اذ كان لاسوس اكثر مؤلفى القرن السادس عشر عالمية وتعددا فى الجوانب اما بالسترينا فينظر الى اسمه وحده كرمز للموسيقى الكاثوليكية « القديمة » بعامة ·

ولد لاسوس سنة ١٥٣٢ (١٥٣٠ ؟) فى مونز ، البقعة التى زودت الموسيقى بحشد من عظماء الموسيقيين ، بينهم دوفاى وجوسكان · بدأ حياته الفنية على النحو المعهود ، فعمل صبيا بكورس بلدته ، وصحب فى صباه الى صقلية وميلانو فرديناند جونزاجا ولى عهد صقلية وقائد جيوش البلاد الواطئة فى عهد شارل الخامس (شارلكان) · وعندما فقد الفتى لاسوس صوته السوبرانو ، ترك خدمة آل جونزاجا ، وعدل وبدل اولياء نعمته مرارا ، الى ان شغل سنة ١٥٥٣ منصب رئيس الكورس فى لاتيران · وشغل هذه الوظيفة حتى ديسمبر سنة ١٥٥٤ ، ثم استأنف اسفاره فى صحبة شيزارى برانكاشيو من النبلاء النابلطانيين ، فسافر الى فرنسا والبلدان الواطئة ، وربما لانجلترا واستقر فى النهاية فى انفرس سنة ١٥٥٥ ، وما لبث ان اصبح زعيما للحياة الموسيقية فيها · ولم يمر وقت طويل حتى ذاعت شهرته فى سائر البلدان ، ودعاه الدوق البرخت الخامس دوق بافاريا للحضور الى ميونخ · وقبل لاسوس المنصب ، وظل فى خدمة الدوقات البافاريين حتى وفاته فى ١٤ يونيو ١٥٩٤ ·

تشبع لاسوس بروح النهضة الايطالية · وخلال الثلثين الأولين من حياته ، كان تقبله للمؤثرات اللاتينية ـ وبخاصة الايطالية ـ اشد من تأثره باى مؤثرات أخرى · والى جانب السمات الايطالية التى نقلته من الشعر الفنى الى حكايات العشق والكوميديا ديللارتى ، هناك التأثير الفرنسى القوى الذى بدا واضحا فى الرجل ذاته وفى فنه · ان اسلوبه حصيلة الجمع بين الحماس الجرمانى وعمقه واصوله الفنية ، والعالم الدنيوى فى عصر النهضة الايطالية ، اضف الى ذلك قدرا لاباس به من روح المرح « الفرنسية » · وفى شيخوخته دفعته الروح الناهضة للاصلاح الى التخلى عن أدب الرينسانس الذى كان مولعا به ، وتحول الى الشعر الذى عبر عن مشاعر كنيسته ·

حل بعد ذلك المادريجال الدينى محل الغزليات الغنائية الدنيوية ، وازداد الفكر الكنسى الجديد افصاحا عن نفسه · وفى سنة ١٥٦٨ ، نشر جابريل نياما القس بلاتيران (اصبح اسقفا لمدينة كيوجا فيما بعد) كتابه Rime Spirituale الذى أصبحت مقدمته بمثابة دستور : « فى لغتنا قدر لا حصر له من الشعر الذى ينحو كله تقريبا ناحية الغزل ، وتبدو لى هذه الحقيقة غير محتملة ، ومن الاخطاء الفاحشة ، ولذا قمت باعادة توجيه الشعر التوسكانى نحو الفضيلة ونحو الرب بطريقة سامية بقدر المستطاع » · ولحن لاسوس الكثير من الـ Rime وتشبعت كل هذه التلاحين بروح خشوع عميقة وتسام على الدنيويات · فلا اثر فيها للتأنق القديم أو عطر الغزليات · انها مزامير التوبة ، فيها انكر ابن البلاد الواطئة ماضيه ، واستنكر خطايا الشباب والجهالة : أننا من تراب ، والموت آت لاريب فيه · فمرحبا بالموت الذى سيجمعنا بالله ، وعلينا ان نتجه بخواطرنا اليه نلتمس مغفرته ورحمته ·

ابتداء من سنة ١٥٧٦ ، تخلى لاسوس عن تلحين المادريجالات وبحلول سنة ١٥٨٥ ، حدث تغير كامل فى اتجاهه · استمر الموسيقى المسن يؤلف أعمالا تدعى بالمادريجالات ، ولكنها كانت من النوع الروحانى · واثناء تنقيبه هنا وهناك بحثا عن النصوص اهتدى الى ترجمات ايطالية للمزامير والى نوع ليريكى جديد يدعى «بالدموع» Lagrime ويقال ان ما الهم هذا الشعر الجديد هو احدى صور « دورر » وفيها صورت دموع العذراء بواقعية بقصيدته (دموع مريم العذراء) Le Lagrime di Maria Vergine وكان تاسو من بين أوائل من شاركوا فى النوع الأدبى الجديد · ولكن يبدو ان اول من ابدع شعر « الدامع » هو « لويجى تانسيللو » (مات ١٥٦٨) وفى١٥٨٥، نشرت قصيدته دموع القديسبطرس Le Lagrime di San Pietro التى لم تكتمل ، واسترعت انتباه لاسوس · وكان آخر مبدعاته العشرين

مى الالحان التى وضعها على اشعار تانسيللو ، بالاضافة الى موثيت باللاتينية · واهدى هذه المؤلفات للبابا تعبيرا عن ولاء فنان عجوز ، واراد العيش فى سلام مع العالم ، وشغلته مسائل الآخرة الى حد كبير ، وقبل وفاته بسنوات قليلة تبلد عقله من جراء ذلك وامضى أواخر ايامه بلا عمل غارقا فى احزانه العميقة ·

تضم أعمال لاسوس ، ويناهر عددها الالفين كل نوع من موسيقى عمره · وكشف عن براعته كمؤلف موسيقى فى كل هذه الميادين · ففى الحانه يظهر المادريجال الايطالى وما فيه من انات المحب ولوعته ، والشانسون الفرنسية بدقتها ورقتها ، والأغانى الجماعية الجرمانية بعنفوانها ، وكان كل هذه الاشياء قد انطلقت من فؤاد احد الايطاليين أو الفرنسيين أو الالمان · على ان ابن البلاد الواطئة هذا قد ارتفع فى مزاميره الى ربى سامية ، فنقل فى قداساته وغيرها من المقطوعات الطقوسية رزانة الروح الدينية ، وتكلم فى موتيتاته بصوت أحد الغارقين فى الصوفية الملهمة بالتقى والورع · وكشف لاسوس عن ذوق أدبى رفيع وروح مرحة ، لم يحظ بها الا قلائل · وتميزت أشكال مؤلفاته بوفرة ما فيها من تنوع بحيث يتعذر القول بوجود اسلوب واحد للاسوس · فلا تشابه بين اى عملين من أعماله · ومع هذا فكلها تشترك فى خاصة واحدة : الاستاذية والاعجاز المتناهى فى صنعة التأليف الموسيقى ، فلا اختلاف فى المعية الصنعة التى تظهر عنده فى الفيلانيلا المبتذلة واعقد قداسات الكانتوس فيرموس ·

لم يكن لاسوس ثوريا ، ولكنه كان على العكس مولعا بتقليد عظماء جدوده الفلمنكيين ، ميالا لاظهار براعته فى الكونترابنط · عرف لاسوس كل الاتجاهات المعاصرة ، وانتفع بالاساليب والطرائق الجديدة ، ولكنه لم يتبع اى منها اتباعا كاملا · اذ كان يؤثر الاتجاه المحافظ الى حد ما · ومع ان مادريجالاته تعد من آيات هذا العصر ، الا انها لم تبلغ القمة التى بلغتها عند عظماء مؤلفى المادريجال الايطاليين الاخرين ، أو « دى مونتى » · اما « شانسوناته » فتوجت هامة التقدم الذى احرزته « الرينسانس الفرنسية » فى هذا الميدان · ولا تتساوى قداساته دائما مع قداسات بالسترينا فى ناحية السمو والرقة ، ولكنه برع فى الاحاطة بسمو لغة روما ، بحيث يتعذر على المرء التفرقة بينه وبين بالسترينا · اما فى الموتيت فلا ند له على الاطلاق ، وهكذا جاءت منجزاته حصيلة نتاج الحضارة الموسيقية فى مائتى عام وجمعت بين الفحولة والاقناع والجمال وطواعية فى صورة لم يعرفها تاريخ الموسيقى بعد ذلك سوى مرة واحدة فى فن موتسارت ·

بالسترينا

اضاف جوفانى بيير لويجى الى اسمه لقب دا بالسترينا نسبة الى مسقط رأسه · ولد ١٥٢٥ (١٥٢٦ ؟) · وتعلم صنعة الموسيقى فى كورس بازليكا سانتا ماريا ماجورى بروما · ثم عاد الى بلدته الاصلية ، حيث شغل منصب رئيس الكورس وعازف الارغن زهاء سبع سنوات · وبعد ان اختير للبابوية الكاردينال جوليوديل مونتى الملقب باسقف بالسترينا ، تحت اسم البابا جوليوس الثالث ، عين على الفور رئيسا للكورس ومعلما للاطفال magister purerum للكابيللا جوليا « بكاتدرائية سان بيير » · واعترافا بالجميل اهدى بالسترينا الى البابا (١٥٥٤) أول طبعة من اعماله (مجلدا من القداسات) · وعقب هذا المجلد بسنة ، اصدر أول مجموعة من مادريجالاته · وعينه راعيه الوقور فى كورس مصلى السيستينا ، ولكن زواجه عاق صلاحيته لشغل هذا المنصب الشبيه بالمناصب الكهنوتية · ورفض هذا التعيين البابا بولس الرابع الذى خلف جوليوس الثالث (لان مارسيلوس الثانى التالى مباشرة لجوليوس لم يحكم اكثر من واحد وعشرين يوما) · ورفت بالسترينا ، هو واثنان من المغنيين المتزوجين · ومرت سنوات عديدة من حياته فى غمام الدسائس والحرمان والمرض · ولما تهيأت الفرصة للعمل فى كنيسة سان جان ، وشعر بما فيها من عدم استقرار ، استقال وعاد لكنيسة طفولته سانتا ماريا ماجورى · وبقى فيها حتى سنة ١٥٧١ ، وانتهى به الامر الى تولى رئاسة الكابيللا جوليا · وشغل هذا المنصب حتى وفاته · وشرع البابا سكستوس الخامس فى تعيينه بمصلى السيستينى ، ولكن اعضاء الاكليروس استمروا فى معارضة تعيين احد المتزوجين · ومع هذا فقد حصل على لقب « الاستاذ المؤلف الموسيقى » maestro compositore وهو من الالقاب الشرفية للكنيسة البابوية ، التى لم تمنح فيما بعد سوى مدة واحدة اخرى لفليس انيرو · ويعنى هذا الشريف الاعتراف بامتياز الناحية الطقوسية فى موسيقاه ، وحسن تجاوبها مع المثل التى نادى بها مجمع ترنتينو · والى جانب وظيفته الرسمية ، شغل بالسترينا فى آخر حقبة من حياته عدة مناصب فى روما ، ولكنه رفض عروضا حسنة لبعض مناصب فى فيينا ومانتوا · ودفعته وفاة زوجته (١٥٨٠) الى حالة من اليأس الشديد ، والى التفكير فى اعتزال العالم والترهب · ومع هذا فقد تغيرت الاحوال ، وعادت اليه بعد زواجه الثانى (١٥٨١) الطمانينة نسبيا ، وكرس سنواته الاخيرة لابداع عدد كبير من الآيات الفنية · وحزنت روما كلها لوفاته سنة ١٥٩٤ · ومع ان قصة ساعاته الاخيرة وموارته التراب كما جاءت فى ترجمة حياته بقلم بابينى من نسيج الخيال، الا ان الشىء المؤكد هوانه دفن باحتفاء

عظيم فى احدى المصليات الجانبية لكنيسة القديس بطرس ، ونقش على تابوته لقب « امير الموسيقى » ·

كانت مبدعات بالسترينا كلها ، باستثناء القليل من المادريجال من الموسيقى الدينية ، وربما كانت أغلب مادريجالاته ايضا من المؤلفات الروحانية البحتة ، فلا موضع فى فنه للموسيقى الدنيوية · لقد نبتت مدرسة بالسترينا فى ظل الكنيسة ، ومثلت ازدهارا لروح دينية جديدة ، وخلقت فنا مقدسا مبنيا على المبادىء الكاثوليكية العالمية : العالمية التى تعنى استبعاد الذاتية والقومية، نهائيا عن الحياة الدنيا وربما حرمت اظهار أى علامات دالة على عرضية الزمان · عاد فى هذا الفن جوهر النظرة الوسيطة للعالم التى تتركز فى جوهرها على الاخرة لا الارض · ان ما يحركها هو نفس الروح التى حثت دانتى ـ وهو العليم تماما بكل تقلبات الوجود الدنيوى ـ على تقديم الانسان فى الجحيم والمطهر والفردوس ، لا على الارض · وفى رأى الكثير ان موسيقى الكنيسة قد انتهت ببالسترينا ، ودخلت بعده ذمة التاريخ · وبعد أقل من عشرين سنة من وفاته ، وضع بيتروشيرونى مصطلح « أسلوب بالسترينا» فى كتابه : El Melopeo y Maestro (نابلى ١٦١٣) وحوالى هذا العهد بدأت شخصيته تحاط بالاحترام والغموض ، واصبح قديسا اسطوريا للموسيقى · وكلما قلت معرفة الناس به ازدادوا تمجيدا له · واعيد اكتشاف اسلوبه فى القرن التاسع عشر · ثم جاء الاحياء الرومانتيكى لبالسترينا ، الذى استهل بالسيرة الكبرى التى كتبها جوزيبى بابينى (١٧٧٥ ـ ١٨٤٤) · وظهرت ١٨٢٨ · وكشفت هذه السيرة عن تعلق رومانتيكى ببطولات الماضى ولا جدال ان هذه السيرة قد احتوت على بعض طرائف عن موسيقى القرن السادس عشر ، والحياة الموسيقية فى هذا القرن ، لا نزاع فى اتصاف من جمعها بعلمه ، غير انه من المتعذر الاعتماد اعتمادا كبيرا على مادة السيرة ففيها مسحة ملحوظة من العاطفة الرومانتكية ·

وتحمس من الالمان لاحياء بالسترينا (يوستوس تيبو ـ ١٧٧٤ ـ ١٨٤٠) وهو من رجال القانون الراجحى العقل بهايد لبرج ، وكان قد اولع بفن الاكابيللا بالقرن السادس عشر التماسا للراحة من أعباء مهنته · وربط تيبو اسلوب بالسترينا بلغة الطقوس اللاتينية : اللغة التى لم تعد حية يتكلمها الناس ، كان هذا الأمر بالذات هو الذى جعلها مثيرة للاحساس بالابدية : « لا تتميز الموسيقى الروحانية الحقة بكثرة التنوع أو العاطفية لان موضوعها يتسامى على الطبيعة · فهى تستلزم مزاجا صافيا عميقا ميالا للتأمل والسكون ، وقدرة اخلاقية موثوقا بها قادرة على التحليق الى عالم علوى ومقاومة مشاعر

الارض » · وبازدياد تعمقنا فى القرن التاسع عشر ، يزداد يقيننا من تحول بالسترينا الى كائن اسطورى يعجب به الموسيقيون وعشاق الموسيقى · ـ ويقدرونه ، ولن اقتصر ما يعرف من اعماله عادة على قداس البابا مارشيللوس وحفنةمن الاعمال المزعومة مثل (O Bone Jesu Tenebrae Factae Suht الخ) الذى نسب بصورة قاطعة الى مارك انطونيو انجنجيرى (١٥٤٥ ـ ١٥٩٢) الثائر الجرىء صاحب المادريجالات الذى كان استاذا لمونتفردى ، وتقنعنا اية مقتطفات من كتابات الموسيقيين الذين بدوا لنا افضل ممثلين لعصرهم لانهم هم انفسهم قد استمعوا الى هذه الموسيقى بعد تاثرهم بالاساطير المحيطة بها ·

« ان اثر الاستماع الى احد مبدعات بالسترينا اشبه بقراءة صفحة مهيبة من صفحات بوسيوية · لن تلاحظ شيئا اثناء استمرارك فى القراءة ولكنك بعد ان تفرغ من القراءة تلفى نفسك قد ارتفعت نرى عالية ····· العلامة المميزة لاسمى الاعمال فتجعلها غير قابلة للتقليد هى العجز عن اكتشاف اية علامات مكشوفة من الحيل الدنيوية فيها او العبث التافة » ·

كتب جونو صاحب اوبرا فاوست الذائعة الصيت هذه السطور · أما الى اى حد تبدو ملاحظات جونو وهمية وغير مقنعة ، فامر يمكن تبينه من اعماله الطقوسية الحافلة « بالعلامات المكشوفة » · وصرح ايضا ريشارد فاجنر خالق الصور الموسيقية الحديثة للغز « الوعاء المقدس » (الجريل) ، بعد ان ارغى بما ناسب المقام ، وازبد ضد اليسوعيين والاوبرا الايطالية ، بأننا عندما نستمع الى هذه الموسيقى : « نحصل على صورة متحررة من الزمان والمكان ، أشبه بالرؤيا الروحية ، التى تثير انفعالات لايمكن الجهر بها ، وتقربنا كثيرا من جوهر الدين المتحرر من كل معان دوجماطيقية خرافية » ·

يكشف فن بالسترينا عن روح الحركة المناهضة للبروتستانتية ، فلقد سخره لخدمة تيار الكنيسة الجديدة · ومثل بالسترينا فى تعلقه بموسيقى الكنيسة وحدها اتجاها لم يعرفه عصر النهضة ، وهكذا خلق اسلوبا كنسيا نموذجيا فكان بذلك « أول موسيقى كنسى كاثوليكى » · لم ينشأ فنه فى الجو الذى شهد نهوض الاسلوب الكلاسيكى فى العمارة والنحت والتصوير ، كما انه لم ينبت فى تربة الهيومانية والرينسانس · وعلى العكس ، فانه يرتبط بوشائج أوثق بالأسلوب الجديد ويسميه مؤرخو الفن « بالأهوائية » mannerism والأسلوب الذى جاء نتيجة للروح المناهضة للاصلاح ، لم تكن (الاهوائية) نوعا من التلفيق الأجدب ، ولكنها بالأحرى تشبث مسرف بروح مستحدثة من التأمل والوقار والتسامى · انها وعى جديد ارغم ارادة « النهضة » المتفائلة التى

تسعى لغزو العالم على التراجع للوراء . وربما جاز القول بأن عصر النهضة لم يحقق التعبير عن هذه النظرة الجديدة للعالم بنقاء مماثل للتعبير عنها في موسيقى بالسترينا ، وان كانت الروح التصنعية لم تنته في اعماله الى التكلف المصطنع كما حدث في الفنون التشكيلية . ان لغة انغامه في ورعها واثارة رقتها ووفرة الوانها تمثل روحانية « الاهوائية » . وربما دعا اتجاه بالسترينا نحو الارتقاء بالروحانية منحازا لجانب واحد ، الى اعادة نظـــرة أســـاسية لموقفه الكلاسيكي .

فن بالسترينا لا يمثل ذروة الموسيقى في عصـر النهضة . فقد لاحظ منذ وقت بعيد يرجع الى سنة ١٨٣٤ كارل فون فينترفيلد مؤلف كتاب يعد نموذجا للعلم والبصيرة ودقة التفسير ، لم تخب اهميته رغم مرور مائة عـام ، ان اقل ما يجب القيام به هو ان يشـــاركه في المجد من فنيسيـــيا : اندريا وابن اخيه جوفاني جابرييلي معاصرى بالسترينا ، ان لم يصح تماما القول بانهما من نظرائه . ولـم يعد خافيا الان اعتمـادا على معرفتنا الحالية بتاريخ الموسيقى كيف اسـتطاعت بوليفونية القـرنين الخامس عشر والسـادس عشـر عند البورغونيين والفلمنكيين والفرنسـيين الارتقاع الى القمـة عنـد دى مونتى ولاسوس . واثبت بالسترينا ـ بغض النظر عن الزاوية التى ينظر منها اليه ـ انه لا يشغل اكثر من مكانة جانبية الى حد بعيد . فهو يمثل نهاية عصر ، وان كان لا يمثـل حتى هذه النهاية الا تمثيلا جـزئيا . ولقد سـبق ان تحدثنا عن النتائج الشاطحة التى نسبت لقداس البابا مارشيللوس لبالسترينا ، وهنـــاك اساءة فهم مماثلة تحيط بالدور الذى قام به في اصلاح « الجراديوال » . نهض البابا جريجورى الثالث عشـر بالمهمة الكبرى الخاصـة باصـلاح الموسـيقى الجريجوريانية ، واشترك بالسترينا مع رئيس الكورس القدير في لاتيران : انيبالى زويلا (مات ١٥٩٢) في مراجعة الالحان ، واضطر الى التخلى عن هذه المهمة بتاثير جملة أسباب منها الاعتراضات التى وجهتها السلطات الدينية الاسبانية ، أما المراجعة التى طبعت في النهاية تحت عنوان : Editio Medicea ، فقد نهض بها « فليس انريو » وفرنشيسكو سوريانو . وسـرعان ما احاط الاهتمام الكبير ببالسترينا الذى بدأ بعد ظهور سـيرة بابينى كل شىء بالهالة التى غمرت الفنان العظيم ، واعتبـرت طبعة الميديتشى المراجعة البالسـترينية الحقة للاناشـيد الجريجوريانية ، بالرغم من انها مثلت اسـاءة تصور لها ، واحتوت على الحان مبتورة ممسوخة . ولم يتم استبعاد الطبعات القديمة المعتمدة على الـ Editio Medicea الا بعد ان قدم الرهبان البنديكتيون في دير سوليم نتائج ابحاثهم الشامخة .

لم نقصد على الاطلاق بهذه المراجعة لموقف بالسترينا الاستخفاف بفضائله او اهميته ، فسيظل من بين اهم العبقريات التى اتحفت الفنون والادب في كل العصور ، ولكن عند الكلام عن بالسترينا المؤلف الموسيقى ، مع تناسـى لقبه « كامير للموسـيقى » سيتضح مدى حاجة الحـكم على دوره التاريخى الى مراجعة ، بعد ان نظر الى اسلوبه كشىء فريد ومنعزل الى ان ظهرت الابحاث الموسيقولوجية الحديثة .

كان بالسترينا يعرف معرفة واسعة اعمال السابقين له من الفلمنكيين . واثبت في قداس الانسان المسلح L'Homme Arme الذى الفه بعد تحريم مجمع ترنتينو لقداسـات الشانسونات ـ عدم وجود سـر او مشـكلة مستعصاة في الفن البوليفونى المعقد لاسـلافه الروحانيين يعجز عن مجاراتها بمهارة كاملة . والحـانه اثيرية شـفافة كالبللور رغـم التعقيد الكونترابنطى ، وتعابيره طليقه خصبة . وعرف بالسترينا ايضـا معرفة كاملة منجزات المعسـكر الاخر : اهل فنيسيا ، وفنهم البراق ، واسـتفاد بمستحدثاتهم . ومع هذا فقد اقتصـر هذ القس الموسيقى للكنيسة عند رجوعه الى كل هذه المـادة المسـتحدثة على العناصر التىيستطاع استعمالها بلا حـرج في اسـلوب كنسى ديانوتى بحت ، ان قلائل للغاية من معاصريه قد استطاعوا الارتفاع بين حين وآخر الى مستوى قداساته والتى جمعت بين الشموخ والطواعية والرقة والجمال الملائكى ، اما في عالم الموتيت ، يتحتم عليه التنازل عن تاجها للاسوس ، ومع أنه لم يستطع الافلات من تاثير المستحدثات العظيمة في عصره ، الا ان مادريجالاته قد اتبعت في روحها اتجاها محافظا . فلم تظهر هذه الحيوية والسحر اللذان عرفا عن الحان « مارينزو » وايقاعاته ، ولا العذوبة التى تفوق الوصف عند دى مونتى .

قبل ظهـور موسـيقى العصـر الحديث ، بدت موسـيقى بالسـترينا وكأنها قد استغنت عن المشاعر الانسانية . فلاحظ جونو « عدم قدرتك على لمح اية مشاعر فيها عند تتبعك لها » . كما لاحت لفاجنر « متحررة من كل خواطر خرافية دوجماطيقية » على ان هذه الملاحظات قد تحدثت عن موسيقى الفنـــان الكنسى الاسـطورى ، ولكنها لم تتحدث عن الموسـيقى التى تميط اللثام عن العواطف الانسانية ، ومشاعرها . ولو استمعنا الى باقة الموتيتات المأخـــوذة عن نشـــيد الانشـــاد ، ســتغمرنا المشاعر الفياضـــة التى تفيض منها ويستثيرنا قداس Assumpta Est Maria بخفاء روحانيته . وكيف يشتت جموح تهاليل الموتيتين Suge I lluminare Jerusalem و Viri Calilei ضباب الشك والضيق . اما التألفات الحزينة Peccanten Me Quotidie ففيها روح شجية تغمرنا في بحر من الاسـى العميق . كلا لم يبدع ابن روما

الذى احيطت شخصيته بالاساطير موسيقى كنيسة مصابة بانيميا المشاعر فاترة ، وخالية من التعبير • ففى مبدعاته ايمان فياض بالعقيدة ، ومشاعر جياشة ، وتصوير لما سيؤول اليه الانسان فى عصر الباروك الآتى ان احدا لم يماثله فى حرارة ايمانه وهو يجهر بعبارة « اومن بكنيسة جامعة واحدة » Credo in unam Sanctum Ecclesian Catholicam

اى نعم لقد تميزت مشاعر بالسترينا بقوتها ، الى حد انتحاله اسم « جيانيتو » عند توقيعه على مادريجالاته ، لاعتقاده بتعارض تلقيبه بالكاهن الاعلى للموسيقى الدينية مع وضع اسمه على اية مقطوعات غنائية ، مهما بدا فيها من طهر ، حتى وان اعتاد ذلك اعظم موسيقيى الكنيسة تميزا ـ وبينهم قسس مرسمون ـ ممن لحنوا ونشروا الحانا غنائية غرامية •

ومكذا فحيثما دققنا وتمعنا فى هذه الموسيقى الدالة على قوة الارادة ، فاننا لن نلمح فى طريقنا وفرة من المشاعر الانسانية التى يزعم اختفاءها وحسب ، ولكننا سندرك ايضا كيف يتعذر تاليف بالسترينا أعمالا موسيقية للكنيسة دون استعانة بالمادريجال • كما يتعذر تاليف مونتى أو لاسوس لنظائر لها • ان ما عجز « جانيتو » (الاسم المستعار لبالسترينا) القليل الوعى بذاته عن تحقيقه فى مادريجالاته قد استطاع أن يؤتى ثمره عند بالسترينا مؤلف نشيد الانشاد وتؤيد اية نظرة خاطفة الى المجلد الاول من القداسات هذا الادعاء • فهى اكاديمية جافة ، ولكن ما ان تعرف بالسترينا الى ما فى المادريجال الايطالى « من حيل دنيوية وبحث تافه » ، وعرف ما عند أهل فينيسا من كورسات مزدوجة ، شامخة فى تألقها ، حتى دبت الحياة فى موسيقاه ، وازدادت فحولتها ، وامتلات باللون والحيوية • ان موتيتاته بمثابة صيغ جديدة من المادريجالات • وعكس انجازه Stabat Mater بسطوره الجبارة الثمانية المستلهم من الكورس الفينيسى المزدوج ، فخامة نغم الباروك الباكر ، والكورس الانتيفونى المزدوج المتراكب •

***

اصبحت فنيسيا مركزا لهذا الفن الكنسى الكاثوليكى العالمى • ولم يتفوق عليها فى هذا المضمار غير روما • ومع ان روحا واحدة قد سيطرت على الحاضرتين الموسيقيتين ، الا ان بينهما اختلافا وتكاملا • فروما تمثل الاتجاه الدجماطيقى المحافظ الذى ينشد النظام والاتزان واتباع التقاليد • لقد اعتمد فن مدرسة روما على الرجوع الى الماضى ، واستند الى التقاليد الفلمنكية العريقة • فهو ليس أسلوب جومبيرالكلاسيكى • ولكنه الاسلوب الاقدم الاصلب الذى وضع أسسه ملحنو الكانون • أما عند أهل فينيسا فقد عبرت مشاعر النشوة ، والقوة الازلية ، وحرارة الايمان الروحى ،

يتزعمهم أندريا جابرييلى وابن شقيقه عن تجدد الايمان فى موسيقى فذة أبعد تقدما وجراة واحفل بالالوان ، ولكن باقات نغم أندريا وجوفانى وكورساتهما المزدوجة والمتعددة والمصاحبة الاوركسترالية اللامعة والفقرات المنفردة البراقة، والتباينات الديناميه الحادة قد عنت بالفعل الاتجاه الى عالم الباروك بروحه الدامية ومآثره الضخمة •

تغيرات فى الموقف الموسيقى السياسى

تغير الان الموقف الموسيقى السياسى تغيرا كاملا • فانتقلت الصدارة الى الايطاليين من مؤلفى المادريجال والفيلانيلا وغيرها من الاشكال الكثيرة الاخرى التى اكتسبت مكانة عليا بلا منازع • وبدأ الموسيقيون من أبناء البلدان الواطئة الذينكانوا منذ سنوات قليلة موضع حسد فىالاختفاء منالمصليات وقصور الامراء ، وحل الايطاليون محلهم فى كل ميادين الموسيقى • وازداد معدل الانتاج بقدر لا يستطيع منافسته غير الانتاج بالجملة هذه الايام ، وان كان هناك رد فعل قد حدث نتيجة لسهولة تأليف المادريجال ، واتخذ مظهرين : الاتجاه ضد العتاقة فى اسلوب بترارك ومعارضة الصيغ المتطابقة فى الموسيقى • واتجه مؤلفو المادريجال الى استعمال كل السبل الميسورة فى صنعة الموسيقى لاضافة بعض التوابل الى موسيقاهم • وما لبثت بعض الانواع القديمة من الشعر والموسيقى ان عادت للحياة ، واخترعت أنواع مستحدثة ، فظهرت فى إعداد متزايدة المحاورات و « الاصداء » و « الأحجيات » «والنزوات» «الباليتات» والسكرتسومات • والى جانب هذ الاتجاه ، ظهر ميل الى زيادة عدد السطور اللحنية ، وبدت روح الاتجاهات الجديدة كانها قد ركزت جهودها على المادريجال الجديد • واشتدت جراة التحولات الكروماتية ، وشقت عناصر جديدة كثيرة طريقها اليها • وبدا طابع الآكابيللا فى المادريجال يضعف بعد الازدياد التدريجى لاستعمال الآلات • وتراجعت البوليفونية البحته الى حد كبير للوراء ، بعد ايثار سطور الاصوات العليا على باقى السطور ، بتأثير ازدياد الاعتماد على الآلات ، واصبح المادريجال باصطحاب الاوركسترا من الاشكال المنافسة ، وبدا واضحا اقتراب هذا الفن باكمله من عالم المسرح • اذ لم يقتصر الأمر على تركيز المادريجالات على الناحية العاطفية بدرجة كبيرة كانت تؤدى الى انفجار الاطار الرقيق ، بل ظهرت أيضا مجموعات كاملة من الكوميديات المادريجالية بشعبيه كبيرة الى حد عدم اقدام حتى الرواد الناجحين للاوبرات ودارت فيها محاورات غنائية بالمعنى الصحيح • تمتعت هذه الكوميديات الأولى على استبعادها الا بعد مضى عدة سنوات •

كان اورازيوفيكى (١٥٥٠ – ١٦٠٥) واحدا من أعظم أساتذة المادريجال اسلوبا ، وتمثل مشاهده التمثيلية العديدة الالوان بمناظرها النابضة ، وايقاعاتها الراقصة المستحبة ومرحها اللامع المتالق ، آخر مراحل تطور موسيقى الاكابيللا • ولا نظير لبراعته فى تناول الكورس • وبينت براعته فى التصوير الموسيقى المسرحى بكل وضوح بلوغنا آخر حدود البوليفونية الكورالية الدنيويه ودخولنا عالم المسرح – ويصح اعتبار الكوميديا المادريجالية الشهيرة لفيكى Il Amfiparnasso مناظرة من الناحية الموسيقية لكوميديا ديللارتى التى استحدثتها جماعات من الممثلين المتنقلين فى ايطاليا بعد الرجوع الى النماذج القديمة ، وقامت بعرضها • والشخصيات التمثيليلا فى الـ Amfiparnasso هى نفس الانماط المحددة التى ظهرت فى كوميديا : بانطالونى وماركلين ، وكولومبين وغيرهم ممن اثروا تاثيرا هاما على الادب المسرحى فى شتى أنحاء أوربا وانجلترا • وبينما كان من الواضح أن هدف « فيكى » هو الموسيقى الكورالية المجردة (فالعنوان يدل على ان المطلوب هو كوميديا هارمونيكا) فانه لم يخط فى طريق بلوغ المسرح الحق غير خطوة واحدة فقط •

ظهرت اعداد وفيرة من مؤلفى المادريجال الممتازين المتعددى الجوانب ، ولكن هناك موسيقيا واحدا استحق لقب الأول بين الرصفاء الا وهو لوقامارينزو (١٥٥٣ – ١٥٩٩) الذى بلغ بالمادريجال القمة • وبفضل ما فى مؤلفاته من قدرة على التعبير ، ونبرات شخصية سامية ، وحرارة درامية ، يعد هذا الموسيقى أول موسيقى محدث بكل الكلمة •• سخر مارينزو حرفية المادريجال بكل جوانبها وطواعيتها وصقلها ، لخدمة المضمون الشاعرى للنص • وحصل اعتمادا على الجمع بين السطور الذى بدا تارة جم التعقيد ، وتارة اخرى فى صورة هوموفونية بسيطة ، على نغم رائع والوان بعيدة التاثير • كان خياله الخصب قادرا على التقاط كل فكرة وكل ايماءة وعلى تحويلها الى صور غنائية مسرحية ذات تاثير درامى فذ • وتتلاحق هذه الصور مثل فصول الرواية • فهى أشبه برؤى درامية • ولما ادرك مارينزو عدم كفاية الاسلوب الكورالى القديم لابراز هذه العصور ، تخلى عنه ودخل فى عالم المقامية tonality الحديثة ، ولكنه لم يتوقف هناك ، فسرعان ما رأيناه يقتحم الحصون وبذلك استهل فنه عصرا ثوريا جديدا فى الموسيقى – بفضل شخصيته الفريده وحيويته التى كانت لا تكف عن الصراع مع الرؤى المحمومة – فى الموسيقى • وتأثر به تاثرا كاملا جزوالدو وغيره من الهارمونيين البواسل ، ومدرسة المادريجال المتاخرة بانجلترا • كما انه زود « كلاوديو مونتفردى » العبقرية العالمية فى العصر التالى باقوى دعامة يسرت له تحقيق احلامه وتطلعاتها لخلق فن عاطفى متحرر جديد •

تغيرت «الرزرفاتا الموسيقية» الاصلية، واتجه الفنانون الجدد من انصار الفن الحلوالانيقالحر ars recte et pure et ornate elegante, suaviter, canendi الى تأليف مقطوعات لبريكية للمغنين الارستقراط المهندمين الذين يعتمدون فى اداء أدوارهم على حركات تشخيصية • هنا تغير الطريق ، ويحتاج الرحالة فى تاريخ الموسيقى الراغب فى تحديد موضعه الى النظر الى الامام ، الى عالم الباروك بعد ان توارى عن بصره نهائيا ، الماضى ، أى عصر النهضة •

الآلات وموسيقى الالات

تعرضت آلات العصر القوطى فى نهاية القرن الخامس عشر لتغيرات ملحوظة ، كما استغنت عن بعضها الموسيقى الفنية • وفقدت مكانتها المرموقة « البسالترى » المتنقلة أو المحمولة ، وآلات القرب و « الفيدل » القديمة ، بينما تزايدت اهمية الآلات القادرة على تقديم موسيقى بوليفونية ، مما ساعد على ظهور مؤلفات صالحة لها • لقد ، احتكر الميدان ارغن الكنيسة الكبير وغيره من آلاتلوحات المفاتيح ، والعود الذى اجتذب الانتباه • وتخفف اوركسترا الات النفخ الثقيلة من بعض آلات من فصائل الكورنيت و « الطرومبون » و « الفيبل » و الفلوطة » و « البوبميارد » – وهذه ضرب قريب من الكونترباصون بوجه خاص فى المانيا – واستعيض عن هذه الآلات بمجموعة من الوتريات •• وبذلك اضيف الى الاوركسترا النغم المستحب للآلات المعتمدة على الغمز • ونستطيع ان نلمح فى ممارسة موسيقى الآلات هذه محاولات التوفيق بين الاساليب المتعارضة ، والجمع بين الموسيقى الدينية والموسيقى الدنيوية • سبق ان اعتادت الموسيقى الكنسية الشامخة اشراك آلات النفخ ، اما الآن فقد أضيف اليها بعض الات الموسيقى الوجدانية ذات النغم الودود المتعاطف • وآثرت « الرزرفاتا » الوتريات والات لوحات المفاتيح وكذلك العود بانواعه لما تعرضه نغماتها من امكانات لا حد لها ، ولما لها من تفوق فنى فى الناحية الجمالية على آلات النفخ ، بصوتها الأجش الأقرب الى الفظاظة ، وافتقارها الى التنغيم الجيد • واكثرها لا يستطيع عزف النغمات الكروماتية •

لما كانت أول مدارس هامة لعازفى العود والفيولينة ومؤلفى موسيقاهما قد نشأت فى ايطاليا ، لذا كان المفروض أن يكون كبار العوادين – صناع الآلات ذات الاوتار Luthiers – من بين أهل هذا البلد • ولكن العجيب اننا نرى اغلبية أوائل « هؤلاء » من الجرمان • فثمة عدد كبير منهم نشأ فى فوسين Füssen – قرية صغيرة فى التيرول على اقدام جبل الالب • ومن بين صناع

« فوسين » الذين يمكن مصادفتهم فى الفن الايطالية والفرنسية ، نفر من عائلة التيفنبروكر القائمة الصيت Tieffenbrucker وقد ثبت ان ابناء هذه العائلة كانوا يقيمون فى بادوا وفينيسيا وليونز ، مع الاحتفاظ بذكر اشهر موطنهم . وهكذا فبينما بين الايطاليين بفضل تقدم موسيقاهم الى البلاد الواقعة . فانهم ينبئون الجرمان بصنع الآلات الوترية : الفن الذى نهض بايطاليا فيما بعد الى قدر كبير من الاكتمال ، لم يحلم به اسلافهم . وذاعت شهرة اعواد بادوا فى شتى انحاء اوربا ، بعد ان انشأ عائلين تيفنبروكر مدرسة لصناع العود فى هذه المدينة القائمة للبندقية . وشاركت فينيسيا ايضا بقدر كبير فى تقدم الآلات الموسيقية . وتتحدث الوثائق التاريخية عن وجود من يدعى سجيزموندى مالرتدسكو Sigismondo Maler Tedesco فى نهاية القرن الخامس عشر « اى زيجزموند مالر الالمانى » . ولعله كان اخا اكبر ـ او ربما والد ـ لويس مالر « ستراديفارى » العواد . وتشط لويس مالر ـ ومازال تاريخه مجهولا كلية ـ حوالى سنة ١٥٢٤ فى بولونيا .

الشكلة البلدة التى احتفظ بها صناع العود والفيول الاثان فى ايطاليا حتى النصف الاول من القرن السابع عشر ترجع اصلاها الى الآلات الممتازة التى كان يصنعها ماجنوس تيفنبروكر حوالى سنة ١٥٦٠ . ومع هذا فقد انتقلت الشهرة العظيمة التى تمتع بها اسم تيفنبروكر الى اسم « كاسبار » (١٥١٤ ـ ١٥٧١) ، الذى مثل عائلته فى ليون ابتداء من سنة ١٥٣٣ . ودفع تحوير اسمه الالمانى الطويل غير المألوف الى اسم فرنسى : « جاسبار دويفوبروجكار » بعض المؤلفين الى الاعتقاد « بان الفيولينة المعجزة التى تنسب اليه ، من اختراع احد الفرنسيين » . لم تكن الفيولينة بالطبع من اختراع شخص واحد . فهى حصيلة تطورات وئيدة من الفيول الى صورتها الحالية ، التى ظهرت الى الوجود بين سنة ١٤٨٠ ، و ١٥٣٠ على وجه التقريب . وتعاقبت بالتغيرات الطفيفة الى ان تمكن الصناع القديرون ـ من بينهم تيفنبروكر بمدينة ليون ـ من تقنين شكل الآلة . وظهرت اقدم الفيولينات الصميمة فى اتيليات جاسبارو دا سالو (١٥٤٢ ـ ١٦٠٩) بريشيا ، وعند تلميذه الشهير ما جينى Maggini (١٥٨١ ـ ١٦٣٢) . وانحدر من هذه المدرسة مؤسس صناعة الفيولينة فى كرمونا اندريا اماتى (١٥٣٠ ـ ١٦١١) . ومن المستطاع تتبع آثار صناع العود والفيول من ابناء التيرول فى عدة مدن فرنسية ، واستقر واحد منهم فى لندن : جاكوب ريمان حوالى ١٦٢٠ وأصبح « ابا لصناعة الفيولينه فى انجلترا » .

شيئا فشيئا اكتسبت الفيولينة مكانتها الشامخة التى تمتعت بها فى القرن التالى ، بينما ظل الفيول منتشرا للاستعمال فى القرن الخامس عشر ، وهو

الذى خلف « فيدل » القرون الوسطى . واستمر شيوعه ـ وخاصة فى انجلترا ـ حتى القرن الثامن عشر . كان « الفيول » يصنع فى ثلاثة احجام « الفيول التربل » ـ أى ذو الصوت الصداح أو discant والفيول التنور » ـ وهو فيولا الذراع braccia ، والفيول الباص وهو فيول الركبة أو الساق أو الساق gamba وتنتمى الآلات الاكبر الى نفس العائلة ، ولكنها لا تستخدم فى « موسيقى الصحاب » ، ومن بينها الفيول دوبل باص (الفيولونى) ، كما كان هناك أنواع ثانوية تجمع احيانا خصائص يمكن مصادفتها فى الآلات التى فى أواخر القرن السادس عشر ، وفى القرن السابع عشر . ويحتفظ بالانواع الثلاثة فيما يدعى « قمطر الفيول » .

وهو قطعة اثاث تحتوى على ٦ آلات من كل تؤلف مجموع الآلات الوترية التى تستخدم فى موسيقى الصحاب بانجلترا فى أواخر القرن السادس عشر وفى القرن السابع عشر .

اما الآلات الوترية التى تنقر اوتارها ، فقد حظى العود وانواعه المتعددة بكل تقدير ، وشاع عزف هذه الانواع فى عصر النهضة وعصر الباروك ، واصل الآلة مشوب بالغموض ، ولن تهتم البحث عن تاريخه الاول فى العصور التى سبقت بآلاف السنين استعمال العرب له باسبانيا فى العصر الوسيط . ونحن لا ننوى هنا دراسة التاريخ المعقد لهذه الآلة المفضلة فى عصر النهضة ، ويكفى القول بان اسم الآلة قد تردد مرارا فى القرن الرابع عشر . وتشهد التصاوير الكثيرة ببدء انتشار انواعه الاوربية منذ عهد باكر . وللآلة الفخيمة التى شاعت فى عصر النهضة جسم رشيق كمثرى الشكل مصنوع من اعواد من الخشب او العاج يغطيها لوح من الخشب الرقيق ، اما بطنه فممتلئة بجملة ثقوب مزخرفة على شكل الورود ، ومنها تنبعث الانغام . وتلتصق بالجسم رقبة متوسطة الطول تغطيها لوحة للأصابع مقسمة بدساتين من النحاس أو من امعاء القطط ، وتنتهى الرقبة بصندوق الملاوى مثبت بزاوية قائمة على رقبة . وفى القرن السادس عشر ، دعت الحاجة لتفخيم الرنين الى زيادة حجم الآلات الرقيقة ، فانضم الى هذه العائلة العود الكبير « التيوربو » . وهذه الآلات مجهزة برقبة ثانية ، طولها عدة اقدام ، وتثبت عليها اوتار اضافية .

وحدث اضطراب شامل فى استعمال الآلة واضطراب آخر فى مسمياتها بعد انتشار العود وانواعه فى كل انحاء أوروبا . واستخدم الاسبان الذين ابدعوا

(★) يسمى العود فى اوربا « لوت » من الاصل العربى . فهو الـ « اوت » اختزل الى « لوت » (المراجع) .

موسيقى للعود عظيمة الاصالة آلة أخرى تدعى بالـ Vihuela de Mano (فيول اليد) في مقابل الـ Vihuela de arco (فيول القوس) التى كانت فيول بلحن أو التركية • ويبعث هنا سؤال مثير للاهمية نتج عن غلبة انعزال الآلات المعتمدة على القوس وآلات النقر من نفس الاصل البنائى حتى انه كثيرا ما حدث اضطراب . فكانت آلات النقر تعزف بواسطة القوس ، كما تعزف آلات القوس بالنقر بالاصابع • والاختلاف الكبير بين سليقة شعوب الشمال الموسيقية والغريزة الموسيقية عند الشعوب المحيطة بالبحر المتوسط ـ وهو اختلاف قد لمحناه فى كل حقبة من تاريخ الحضارة ـ واضح أيضا فى اختيار الآلات ، واستعمالها • وشبت « كورت زاكس » ان مسألة وجود مجموعتين كبيرتين من الآلات الوترية تعزفان بطريقتين مختلفتين لا ترجع الى مجرد الاختلاف فى الزمان بل هى مسألة لاختلاف اجناس • فقد تجاوب انطلاق الاسلوب البوليفونى الذى يوحى بالغيبية عند ابناء الشمال مع نغمات الفيول بوقارها واقترابها من الجهامة • بينما توافقت نقرات العود الواضحة احسن توافق مع الفروتولا وغيرها من الآلات الشعبية والشبيهة بالشعبية ببساطتها واعتمادها على التكلف • وبمرور الزمان ، قلت حدة الاختلاف بين نوعى الحرفية، ولكن تعارضهما الاساسى قد ظل كامنا ، لا يفصح عن نفسه الا فى بعض مظاهر دقيقة • ومن الطريف ان نعرف استمرار ميل ابناء الجنوب الفطرى لنقر الاوتار فى اوائل القرن السابع عشر مما ساعد على ظهور ما يدعى « بالبيزيكاتو » او نقر اوتار الفيولينة • ولاقت هذه الطريقة استحسانا فى الالحان الاوركسترالية والحان موسيقى الصحاب •

كل الآلات التى صادفناها حتى الآن بلا استثناء من أصل شرقى • أما مجموعة آلات لوحات الفاتيح ، التى انحدر منها « البيانو فورتى » ، فمن مستحدثات الغرب ، على الرغم من انتماء جدودها بلا مراء (الدولسيمير والمونوكورد والاسبينيت) الى الآلات الموسيقية الشرقية القديمة • ويتركز الاختلاف الاساسى عن الآلة الشرقية فى استعمال لوحة للمفاتيح • واصل هذه الطريقة مجهول ، وان كانت قد تقدمت بدرجة لا بأس بها فى اوربا خلال منتصف القرون الوسطى ، دون وجود اى جذور لها فى الشرق* •

(★) صنوجة ـ آلة القانون فى الشرق العربى والغرب تعزف بالكستبان فى الريشة وفى البلقان ورومانيا والمجر تقرع بالمضارب (الزمبكون فى المجر والسنطور فى البلقان) والآلات ذات لوحة المفاتيح بدأت بنقر الاوتار بواسطة الريش تحركها الروافع بالضرب على المفاتيح ـ كما فى الهارسيكورد . وتطور هذا الى آلة تقرع بالمضارب ، تحركها روافع تصل بالضرب على المفاتيح البيضاء او السوداء . وكان هذا اصل البيانو او البيانوفورتى (المراجع) .

والكلافيكورد اصغر الآلات الوترية ذات لوحات المفاتيح ، وارقها ، واقدم ما عرف من هذا النوع ، بدأ فى القرن الثانى عشر باضافة لوحة مفاتيح الى آلة المونوكورد العريقة عند اليونانيين ، والتى مرت بعدة تجارب • هذه الآلة من الآلات ذات لوحات المفاتيح هى الوحيدة التى تسمح باخراج صوت « غناء » ، ينمو رائع التعبير عند العزف • واثارت هذه الخاصة التى عرفت عن الآلة ، والتى سبق معرفتها جيدا فى وصف الكتاب الموسيقيين فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ـ عند مستعمليها ـ تأثيرا مستحبا فى العصر الذى عرف باسم عصر العاطفية Empfindsamkeit والف يوهان سبستيان باخ ذاته للكلافيكورد بعض أعماله للوحات المفاتيح •

واصبح الكلافيسيمبالو (١٤٠٠) او السمبالو ، كما هو معروف فى اسمه المختصر (الهارسيكورد بالانجليزية او الكلافسان بالفرنسية) الآلة ذات المفاتيح الاساسية فى مجموعة الوتريات فى القرنين السادس والسابع عشر • تميز الهارسيكورد بمقوانه ـ وبذلك اختلف عن الكلافيكورد شقيقه الرقيق ـ وبعجزه عن احداث اية تحويرات ديناميه للنغمة اعتمادا على تغيير اللمسات • وتنقر أوتاره بوساطة ريشة او قطعة صلبة من الجلد تثبت على قطعة خشبية تدعى « بالجاك » • واثبتت الآلات المصنوعة فى منتصف القرن السادس عشر صلاحيتها بفضل رخامة نغمها وطلاوته • واضيفت لوحة مفاتيح ثانية الى اللوحة الموجودة وجملة ازرار ووصلات ساعدت على احداث وفرة متنوعة من التراكيب النغمية ابتداء من الزرار الممثل لصوت العود الخافت الى الـ full Registeration اللامع المعتمد على Super octave, sub octave • مثلت هذه الآلة هى والارغن الموسيقى المتفردة فى اواخر عصر النهضة وعصر الباروك • وفى نفس الوقت اصبحت بفضل نغماتها المختلفة عن نغمات البيانو الحديث وقدرتها على الامتزاج على خير وجه مع نغم الوتريات وآلات النفخ ، ركنا اساسيا فى الاوركسترا ، وعصبا له•

منذ عهد الملك هنرى السابع الى نهاية القرن السابع عشر تقريبا ، كانت احب الآلات فى انجلترا هى « الفيرجينال » • ومازال أصل الكلمة مثار خلاف ويميل علماء اللغة الانجليزية الى اتباع التفسير الذى ذكره بلونت فى Glossographia (١٦٥٦) « ••• سميت فيرجينال لاعتياد الآنسات والعذارى عزفها » • على ان ما قالهكورت زاكس عن اشتقاق الكلمة من الكلمة اللاتينية الوسيطة virga او rod او Jacبيدو اكثر احتمالا • وفى الواقع ان الكلمة قد اطلقت ـ على ما يبدو ـ على كل آلات لوحات المفاتيح التى تنقر بالريشة كالهارسيكورد والاسبينيت • وتحدث الكتاب

الالمان عن وجود آلة فيرجينال مستطيلة الشكل فى القرن السادس عشر • وعلى عهد الملكة آن ، لم نعد نسمع عن الفيرجينال بعد ان غدت « الاسبينيت » احب آلة للترفيه الشخصى •

اعتمدت كل هذه الآلات على صنعة ممتازة ، وزينت بحرص وعناية • واحتفظت بصلاحيتها آلات الهاربسيكورد التى صنعها « اسطوات » من الهولانديين والايطاليين فى أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر ، وامكن التعرف عليها فى أواخر الثامن عشر ، كما أمكن تجديد الكثير منها ، واستعادته للاستعمال فى الوقت الحالى •

اما الارغن الذى راقبنا اكتمال تقدمه فى عهد لانديني ، فكان عندما بدأ الانتاج الكبير لمؤلفات الآلات فى القرن السادس عشر شامخا مكتملا بنفس صورته المعروفة لنا اليوم • وفى بداية القرن الرابع عشر ، ظهرت لوحة الدواسة (البدال) • وسرعان ما رحب بها الموسيقيون والعازفون بهذه البلدان ، وبأسبانيا وفرنسا على التو • وتباطىء الايطاليون فى الترحيب بها ، ولكنهم بداوا يمارسونها فى القرن السادس عشر • من العجيب الا تعرف انجلترا الدواسة ـ كما يبدو ـ الا فى سنة ١٧٧٢ ، بعد تجهيز ارغن الكنيسة اللوثرية الجرمانية بلندن بلوحة للدواسة • وفى بداية القرن الخامس عشر كان لاغلب الكنائس المشهورة فى أوربا آلات ارغن ذات حجم كبير ، ويحتوى بعض هذه الكنائس آلتين • وتعتمد على آلة الارغن الكبيرة فى المعزوفات القائمة بذاتها ، اما الآلة الاصغر حجما فخصصت لمعاونة المغنين فى ضبط التنغيم ولمصاحبة الغناء • وفى القرن السادس عشر ، جهزت آلات الأرغن بلوحتين للمفاتيح ، وربما بثلاث ، وبلوحة مستقلة للدواسة ، وانواع مختلفة من الازرار ووصلات التجميع •

ما زالت محتويات مدونات العود والهاربسيكورد والأرغن وكذلك مجموعات معينة من الموسيقى الخاصة بالآلات الوترية ذات القوس تبدو غامضة فى نظر موسيقيى العصر الحديث ، فلقد كتبت برموز خاصة للآلات تدعى «بالجداول» tablatura وتبين بالاعتماد على الحروف والأعداد وغير ذلك من الاشارات مواضع اللمس على الأوتار «الدساتين» و «الخروم» وازرار الارغن» بدلا من استعمال نوتات موسيقية فعلية ، كما يحدث فى مدوناتنا الحديثة ، واختلفت هذه الطريقة فى الكتابة الموسيقية التى ترتب عليها اختلاف فى استعمال كل نوع من الآلات ، من بلد لآخر • وحتى يكتمل التدوين ، اضافه الموسيقيون لانواع « الجداول » المختلفة رموزا اخرى من عندياتهم • وربما بدت ترجمة « الجداول » الى لغة التدوين الحديث نظريا مسالة بسيطة للغاية

ولكن بمجرد تجاوزنا للاصول الاساسية ستزداد صعوبات مهمتنا عندما يتبين افتقار تدويننا الحديث لاكثر الاشارات الضرورية اللازمة لاداء الدقائق والتفاصيل التى تميزت بها هذه الموسيقى •

ما يقابلنا فى التدوين على طريقة « الجداول » هو جملة نقاط متعاقبة بغير تحديد مضبوط لقيمتها ، ثم يترك لنا مهمة تركيب نص موسيقى معقول منها • وهكذا تكون « الجداول » طريقة للتدوين مناسبة للمارسة بينما تعتمد طريقتنا الحديثة على ادراك الظواهر المسموعة • وعلى هذا يتضح ان الترجمة تعنى تحويل رموز مادية خاصة بالتقنية الى صورة ذهنية مرسومة • ان ما يحدث الآن هو مخاطبة العقل والاعتماد على الذكاء بدلا من مجرد التعريف بحركات الاصابع • وافضل حل هو عدم اللجوء الى الترجمة ، وزيادة الالمام بالجداول ، ثم عزف المقطوعات اعتمادا عليها ، وبذلك نستطيع الاستماع الى المقطوعات فى اقرب صورة الى صورتها الاصلية •

على الرغم من عدم شيوع استعمال « الجداول » قبل القرن الخامس عشر، الا انها ترجع الى عهد قديم• فبازدياد شعبية العزف المنفرد للآلات،ازدادت ضرورة امداد العازف « بمدونة على طريقة الجداول » للسطور التى يفترض ادماجه لها عند العزف • وصادف عازفو الارغن وغيرهم من العازفين ــ وكلهم من المتمرسين ـ فى مدونة الغناء المقسمة لخانات بعض صعوبات فى تلخيص مدونات السطور • وبين اوتو كنكلدى فى كتابه الهام عن موسيقى لوحة المفاتيح فى القرن السادس عشر قدرة آوائل عازفى الارغن فى القرن السادس عشر على العزف من جملة كتب مرصوصة على الارغن • وهى قدرة يتعذر علينا مجاراتها الآن • وبسطت « الجداول » العملية الى حد كبير ، عندما زود عازف البيانو والارغن بمختصرات للاسطر الغنائية المتعددة • وسرعان ما اتخذت هذه الكتب الخاصة بالارغن طابع مدوناتنا الحديثة ذات السطرين بعد تدرج تفاعل التدوين المقسم لخانات مع تدوين « الجداول » ، وبذلك تالف منها تدويننا الحديث •

انواع موسيقى الآلات ، واشكالها

تفتقد موسيقى الآلات الى العون القوى للكلمات ، ومن هنا يجىء ارغامها على تقديم جوهر موسيقى « مثالى » مجرد فى اسلوب وشكل من خلقها • ولما كانت موسيقى الآلات فنا يعتمد على الخيال وحده ، لذا يتحتم عليها الانطلاق بغير وساطة اية عناصر اخرى • ولن يتيسر تحقيق ذلك بالاعتماد

على السبل المتبعة هى موسيقى الغناء المختلفة فى طبيعتها والمرتكنة على النص فى شكلها وطبيعتها الى حد بعيد · ومن ثم فلن تبرز الملامح الجوهرية لموسيقى الآلات الا بقدر النجاح فى الابتعاد عن تاثير موسيقى الغناء ، واتباع طريق يخصها وحدها · ولم يتحقق هذا التحرر الا ببطء بسبب طول ارتباط الفكر الموسيقى والشكل الموسيقى بالكلمات · وأثبتت الدراسات الممتازة للايختنتريت وكنكلدى وشيرنج شـيوع ممارسة موسيقى الآلات حتى فى القرون الغابرة التى لم تترك اية وثائق موسيقية خاصـة بموسيقاها للآلات ، التى ازدادت شعبيتها فى القرن الخامس عشـر الى حد شـكاية آدم من فولدا وغضبه لما يحدثه العازفون من تأثير مهوش على المؤلفات الموسيقية وافزعه احتمال انتقال التاليف الموسيقى مستقبلا الى « المهرجين والادباتية ـ المنستريل » ·

ترك الارتجال الذى يعـد موهبـة فطرية عنـد كل العازفين المجيـدين طـابعا ملموسـا فى حرفيـة التاليف الموسـيقى · واليه ترجع خاصـة « الفرتيوزية » الطيارى فى كثير من موسيقى العـود والفقرات اللامعـة من موسيقى لوحات المفاتيح · وساعد استقلال تناول الآلات على تحـرر هـذه الموسيقى واكتمال حيويتها وخيالها مما ادى الى التعجيل بتحررها من ربقة موسيقى الغناء · واعد معظم ما اجتذب الانتباه من مؤلفات كوراليه ، دنيوية أو دينية ، وفقا لتدوين « جداول » العـود أو لوحات المفاتيح ، حتى يتسنى لشخص واحد عزفها على نحو قريب لابعد حد مما يجرى حديثا فى اعدادات موسيقى البيانو · وقد سـبق أن رأينا كيف أعدت اعدادات عظيمة فى عهد باومان ، بيد أن الطريقة المتبعة والغاية قـد تغيرتا الآن · كان الموسيقيون القدماء فى القرن الخامس عشـر يستعملون لحنا ماخوذا عن « شانسون أو « قداس » ثم يعيدون صياغته وتلوينه فى اعداداتهم ، أما موسيقيو القـرن السادس عشر ، المتجهون الى اتباع اسـلوب مستقل للآلات ، فكانوا يعيدون تكييف أعمال كورالية كاملة للآلات ، واظهروا براعة فائقة فى تلخيص سـطور كونترابنطية متعددة للعود او الارغن أو الهاربسيكورد دون مسـاس باستقلال السطور اللحنية · وعلى الرغم من حشر فقرات سريعة أو مزركشات فى المواضع التى تسمح بتضمينها ، وبعض مسموحات أخرى نابعة من ميل حذاق العازفين الطبيعى لتزيين سطورهم اللحنية ، فقد حرصت هذه الاعدادت على الامانة فى اتباع النص ·

أدخل عازفو العود الموسيقى الراقصـة فى الموسيقى الفنية · وشاركت الرقصات ـ وبخاصة رقصـات الشعوب اللاتينية ـ بدور هام سـاعد على ظهور اسلوب نابع من اسـلوب الآلات ذاته · واهم عناصـر هذا الاسـلوب ،

كالايقاع والتقسيم الى جمل وفقرات ، مستمد من الموسـيقى الراقصـة · وتوثقت صـلة الرقصات بموسيقى الغناء ، حتى فى القرن السادس عشـر ، فكان من الميسور اصطحابها بكورس بدلا من الآلات · وفى طبعات بداية القـرن السـادس عشر كطبعه اتينيان ، كثيرا ما نصـادف الى جانب الموسـيقى الراقصة المدونة بطريقة « الجداول » للعود الاغنية الاصلية فى التدوين المقسم الى خانات موسـيقية يصفونها بالـ Subjectum وهذا يفسـر غرابة بعض عناوين الرقصات (الماجد الينا ، الجسد يبارح ، · والصبر ····· الخ) · ومع اننا نستطيع مصادفة اسـماء لبعض رقصـات شاعت فى القرن السـادس عشر ، وسبق ظهورها فى عهد التروبادور ، الا أن تاريخ ادخـال الايقاعات الراقصـة فى فن الموسـيقى لايمـكن ارجاعه الى عهد سـابق لبداية القـرن السادس عشـر ·

شغلت الرقصات الفرنسية فى القرن السادس عشر مكانة مميزة ، ولاقت استحسانا فى كل مكان ، فعرفت مختلف رقصـات البافـان و « الجـايارد و « الألماند » و « الكوران » ورقصـة القرار bass danse وما يوصف « بالبرانلانت » (يعنى الهيصة) فى انجلترا واسـبانيا وايطـاليا والمانيا ، وربما كشفت هذه العناوين عن طابع هذه الرقصـات (كما يتبين من «جايارد» بمعنى المرح، و«كوران» بمعنى (الركض)، أو قد تعنى الاشارة الى أصلها الجغرافى (بادونا أوبرونل دى شمبانيا ··· الخ وتضمن كتاب Orchesographie لتوانواربو (١٥١٩ ـ ١٥٩٥) الذى نشـر سنة ١٥٨٩ وصفا طريفا مفصـلا لهـذه الرقصـات وتأثير تصميمها على التاليف الموسـيقى واسـم المؤلف الحقيقى هو جيهان تابورد (اما اسمه المستعار فى عنوان الكتاب فيتألف من حروف اسمه الاصـلى) · كان كاهنا فى مدينة لانجـر ، ولا يعرف أى شىء آخـر عنه ، غيـر ان كتابه سـيظل من ابكر الابحاث واقيمها عن الموسـيقى الراقصـة · وثمة مؤلف مماثل لفابرتيشـيوكاروزو (١٥٣٥ ـ ١٦١٠) ـ وهو استاذ رقص فى سيرمونيتا ـ واسم الكتاب « البالارينو » Il Ballarino (فنيسيا ١٥٨١) ، وبه معلومات قيمـة متنوعة عن الرقص فى ايطاليا ، وطريقة ادائه ، وما يصحبه من موسيقى (مدونة بطريقة الجداول للعود) · وذاع الكتاب الى حد ظهور طبعات ثانية له ، منقحة ومزودة ·· سنة ١٦٠٠ ، و سنة ١٦٠٥ تحت اسم La Nobilitad Dame وبه لوحات عديدة تبين الاوضاع المختلفة للراقصـين · ولا وجود لمصـادر مماثلة عن الرقص والموسـيقى الراقصة بانجلترا والمانيا فى القرن السادس عشر برغم ظهور عدة اشـارات فى الادب الانجليزى لو امكن تصنيفها وتحقيقها لتيسـر الحصول على مصدر طريف مثير للاهتمـام · والرقصـات الايطـالية (ويمكننا ان نذكر من بينها

فالباميتو الساليتريلو ، والكاناريو والجالياردا والكورينتى ٠٠ الخ) يصح اعتبارها ، نوعا ايطاليا من رقصات فرنسية الأصل ، ولكنها على ما يبدو اكثر من الرقصات الفرنسية اتساما بطابع موسيقى الآلات ٠ وتوحى العناوين القليلة التى ظهرت فى المدونات الايطالية على طريقة الجداول بأنها مستمدة من أصل غنائى ٠ أما اذا اتجهنا الى المانيا ، فسيبدو لنا الاصل الشعرى للرقصات واضحا على الفور ٠

من المستطاع رد العدد الكبير من الرقصات الجرمانية الى مجموعتين : ـ الـ Schreittanz ـ وهى رقصة بطيئة « مشاءة » فى زمان مزدوج والـ Springtanz وهى رقصة نطاطة فى ايقاع ثلاثى نشط ٠ والبناء الموسيقى المقسم لفقرات واضح للغاية فى كل هذه الرقصات ، وهذا شىء لم يسبق لنا التعرف عليه فى موسيقى الغناء ، باستثناء بعض انواع من الاغانى الايطالية الفولكلورية والشانسونات الفرنسية فى عهد النهضة ٠ وتتألف كل فقرة من ثمان موازير تتكرر وتنتهى بقفلات مختلفة مكونة شكلا موسيقيا مكتملا ، اصبح اساس كل قوالب موسيقى الآلات والغناء فى القرون التالية ٠ وترتب على الرغبة فى تجنب تكرار الفقرات القصيرة ظهور مبدأ آخر فى البناء الموسيقى الحديث : التنويع ٠ واظهر الايطاليون من مؤلفى موسيقى العود فى منتصف القرن السادس عشر ادهاشا فى الحرفية وبراعة فى التنويع ٠ وسرعان ما تقدمت هذه الاشكال القصيرة فى المؤلفات الموسيقية ، واكتمل اسلوبها فى مؤلفات موسيقى الفيرجينال الانجليزية فى اواخر العهد الاليزابيثى ٠

وما لبث الموسيقيون ان اكتشفوا طريقة اخرى لتكبير مؤلفاتهم ، بالربط بين عدة رقصات ٠ واكتسب هذا المبدأ اهمية كبرى فى تاريخ موسيقى الآلات لأنه ادى الى ظهور « المتتابعة » ٠ وظهرت جرثومة المتتابعة فى مقطوعات العود الجرمانية ٠ وفيها تجىء فى اعقاب احدى الرقصات « حاشية للرقصة » Nachtanz ، وتعد تنويعا ايقاعيا للاولى ، كانت هذه الطريقة معروفة بالفعل فى القرن الخامس عشر ، ولا يستبعد ان تكون اقدم عهدا من ذلك ، ولئن يتعذر تحديد أصلها ٠ لم يعرف الناس غير نوعين من الرقص : رقصة بطيئة متزنة فى زمان مزدوج ، وتنويع لهما نابض بالحياة فى زمان ثلاثى ٠ والمعتاد ان يبدأ الرقص وئيدا ، وباشتداد المرح تزداد سرعة دوران الراقصين ، ويتغير الزمن الاصلى للرقصة الى زمن ثلاثى ٠ وحدث ربط مماثل بين الرقصات البسيطة فى فرنسا ، غير انه لسبب غير معروف لم يذهب الالمان أو الفرنسيون كثيرا الى ما هو أبعد من الجمع البسيط بين رقصتين ٠ وفى

ايطاليا تقدمت متتابعة الرقص بدرجة ملحوظة ابتداء من اول مؤلفات الآلات التى نشرها بتروتشى ٠ فلقد احتوى كتابه الرابع للعود (١٥٠٨) بالفعل على شكل جديد بالتقدير يتألف من ثلاث رقصات : الباقان والسالتاريللو والبيفا ٠ وتتبع هذه المؤلفات دائما نفس الترتيب مما يجعلها تفصح عن شكل موسيقى محدد المعالم ٠ وبعد ذلك بربع قرن ، راينا ظهور اشكال متقدمة للمتابعة مؤلفة من رقصتين الى خمس رقصات ٠ وسرعان ما رحب بها الفرنسيون والجرمان ، واضافوا اليها بعضا من رقصاتهم ، وكذلك الرقصة الاسبانية الشعبية : المارلباند التى تجنست بجنسيتهم ٠ وتطورت عملية التنظيم الاولية للعود ـ وهى عملية دقيقة هامة ـ وتحولت الى مقطوعة تمهيدية قصيرة سمحت بفضل تآلفاتها البسيطة للعازف بضبط الآلة ، وسميت أيضا هذه المقطوعة القصيرة التى تظهر فى الفقرات السريعة المتجهة للرقة والليونة من مقطوعات الارغن بالمقدمات او preambulum ، وفقدت فيما بعد طابعها المرتبط بضبط الآلة ، واصبحت حركة استهلالية « لنوع المتابعة » ٠

فى نهاية القرن ، تم الربط بين مقطوعات الرقص فى عدد من الاشكال الموسيقية الاخرى ٠ وساعد الجمع بين « المتتابعة » ، ومبدأ التنويع ، على استحداث امكانات لاحد لها للتوسع ٠ وهكذا فعندما آهل القرن السابع عشر ، كانت هناك وفرة من موسيقى الآلات ، التى اجتذبت انتباه الموسيقيين الذين كانوا قد اظهروا حتى ذلك العهد نفورا من « فن الانبائية ـ المتدريل ـ والهرجين » ٠ فبعد المتتابعة للرقصة البسيطة ، ظهرت فى القرنين السابع عشر والثامن عشر الافتتاحية والسمفونية ومختلف اشكال موسيقى الصحاب ٠ وساعد احياء الباروك فى منتصف القرن التاسع عشر على الاهتمام مرة اخرى بمتتابعة الرقص القديمة ٠ وحاولت عدة مؤلفات ممتعة للبيانو استرداد جو النضارة والاناقة لفن عازفى العود والكلافيكورد ٠

تستهل قائمة حذاق العزف على العود بفرانشسكو سبينا تشينو من « فوسومبرونه » ، وتنتمى مجموعتاه للعود الى قدم ما هو محفوظ من هذا النوع الطريف من الموسيقى ، ونشرهما بتروتشى (١٥٠٧) ٠ ومن بين العدد الكبير من حذاق العزف على العود ومؤلفيه ، سنكتفى بذكر فرانشيسكو داميلانو (١٤٩٠ ـ ١٥٦٦) الذى لم يكن مجرد عازف على آلة مما جعله جديرا بوصف معاصريه له بالالهى il divino ، ولكنه كان أيضا مؤلفا موسيقيا ذا اصالة كبرى ٠ والهمت فانتازياته الاجيال اللاحقة فى شتى انحاء أوربا ٠ وبينما تتم اسلافه بالركضات والتآلفات الممتعة ، قلم هذا الفنان الحساس ينسج كونترابنطات مبهية ابتعدت عن اتباع انماط تقنية « التلوين » واختلفت بذلك من عمل لآخر فى مؤلفاته ٠

وتبع فرانشيسكو داميلانو حشد من عظماء العازفين والمؤلفين الموسيقيين من امثال «انطونيو روتا » من بادوا والبولونى « مارك انطونيو ديل بيفارو » والميلانى « بيرو باولو بوررونو » و « جياكومو جورتزانيس » والفلورنسى « فينشنتزوجاليلى » والد عالم الفلك المعروف ، مع الاكتفاء بذكر اسماء قليل من الرواد الذين نشروا العديد من الرقصات والفانتازيات والاعدادات والرشيركارى • وبذلك تزود الشنكواشنتو (القرن السادس عشر) بانواع لا حصر لها من موسيقى الصحاب القريبة للوجدان • وحوالى سنة ١٥٩٠ ، بلغ العود قمة ابداعه وظهر عازفان موسيقيان : جوفانى انطونيو تيرتس وسيمون موليناروكزعيمين له • و فى مؤلفاتهما المدونة بطريقة الجداول – ونشرت فى العقد الأخير من القرن – ظهر اسلوب خالد للآلات ، شامخ مكتمل قائم بذاته ، قادر على التعبير عن كل الظلال ، ببراعة فنية فائقة اعتدنا الاكتفاء بالربط بينها وبين موسيقى الغناء فى العصر •

وخطا فن موسيقى الآلات اعتمادا على عازفى الأرغن والكلافيكورد والهاربسيكورد الى ما هو أبعد من ذلك • فلقد ظهر الآن من بين الموسيقيين الايطاليين الذين بلغ عددهم حدا خياليا منافسون اشداء لعازفى الارغن اللمنكيين « فيلليرت » و « بويس » Buus ، ونشر « جيرولاموكافازونى » سنة ١٥٤٢ فى فنيسيا

Intavolaturo cie Recercari, canzoni. Himmi, Magnificat .. etc c

وبهذه المجموعة بدأ أعظم تراث ايطالى لموسيقى الارغن وصحبه من آلات لوحات المفاتيح • وكما حدث فى حالة العود الذى استطاع ان يخلق لنفسه اسلوبا مستقلا للآلات ، استطاع عازفو الارغن التخلص من آخر قيود حرفية التأليف الغنائى ، وزودوا الارغن بمؤلفات خصبة لامعة • وفى طليعة الاعلام – وتكاد كل كنيسة أن تكون قد ضمت واحدا من القديرين على العزف على الارغن – هناك ثلاثة شغلوا مكانة بارزة فى الحياة الموسيقية للقرن السادس عشر ، أولهم كلاوديوميرولو (١٥٣٣ – ١٦٠٣) الذى ألف توكاتات وريشيركارى وكانزونات حافلة بالفقرات المتألقة ، تميزت بما فيها من ايقاعات مثيرة للاهتمام ممثلة لشخصية الآلة ، وبفضل امتلاكه ناحية الفرتيوزية والفصاحة وتنوع اسلوبه اصبح من بين أعظم موسيقيى القرن السادس عشر • وبلغت مدرسة موسيقى الآلات الذروة عند « أندريا جابرييلى » ١٥٣٠ – ١٥٩٦ تلميذ فيليرت وخليفة ميرولو ، وكذلك عند ابن أخيه وتلميذه جوفانى (١٥٧٧ – ١٦١٢) وشغل كلاهما منصب عازف الارغن بكنيسة القديس مارك • واتجهت هذه المدرسة الى عمل اعدادات للمقطوعات الغنائية ، واكتمل فى منجزات هذين الموسيقيين ظهور اسلوب لموسيقى الآلات • فيه دمجت فى المدونة المكتوبة برباط عضوى الحليات والفقرات المرتجلة التى اضافها

الموسيقيون الاوائل الى مقطوعاتهم عند الاداء ، واختفى من هذا الاسلوب الطابع العابر لموسيقى الآلات الباكرة • وشرع « الجابريليان » فى تزويد الموسيقى باللون ، بالتركيز على النغمات المثلة لكل آلة ، وارزج بين الألوان المختلفة فى صورة متوازية • بذلك اصبحنا عند اعتاب الاوركسترا الجديد ، بعد ان اصبحت الوان الآلات عاملا هاما فى التاليف ، ولكن المجموعات الاوركسترالية لهذين الموسيقيين قد نقلتنا الى عصر آخر ، سوف نتناوله فى فصول تالية •

* *

من العسير تعليل السر فى ان يجهل فريق من ابرز مؤرخى عصرنا الحديث والموسيقى فى تاريخ الحضارة • فمع انهم قد اختلفوا عمن سبقوهم ، ولم يحصروا انتباههم فى الحرب والمعاهدات واخبار الملوك والامراء ، بل وتصوروا وجود تكامل بين تاريخ كل من الفنون والاداب والسياسة والدين والاقتصاد والعلم ، الا ان الجانب الاهم من الكتابة التاريخية مازال يجهل جهلا مطبقا دور الموسيقى فى تاريخ الحضارة • أن اى مؤرخ ذى سمعة لن يتهم المصورين المعماريين والشعراء والفلاسفة فى القرن السادس عشر ببذل قصارى جهدهم فى حدود تقنية مازالت بعيدة عن الارتقاء ، ولكن هذه العبارة بالذات هى التى تتردد فى معرض الكلام عن الموسيقى : « ان أولئك الذين اقبلوا فى نهم على كل المفاتن والمحاسن كانوا يشنفون اذانهم أيضا بالانغام العذبة • وهكذا اقبلوا عليها ، وهى مازالت قاصرة تتبع حرفية فنية لم تبلغ الكمال • كان لديهم آلات للارغن واعواد وفيولا وكنارات وهاربات وقيثارات وابواق • ونوع بدائى من البيانو يدعى بالكلافيكورد او الكلافيشمبالو* » • كتب هذه السطور مؤرخ يعد علمه الشامخ اية من آيات البحث ، كما يتبين من عنايته بكل مظاهر البراعة الانسانية الاخرى ، ولكنه اعتقد ان صفحة واحدة لاغير ، او ما يقرب من ذلك كافية للكلام عن فن امتع حياة الناس ، وزين احتفالات القصور وشرف الطقوس الدينية فى الكنيسة القديمة ، والكنيسة الحديثة بجبروتها وشدة باسها • ان المؤرخ نفسه الذى التزم الحرص والاناة عند تحريه المصادر الموثوق بها ، قد قنع بالرجوع الى كتابات موسيقية غير ذات بال ، وتخلى احيانا عن اصول المؤرخ ، وقاس منجزات عصر ولى ومضى بمقياس جماليات العصر الفيكتورى : على أن أية نظرة خاطفة لكتابات هذ العصر ستعرفه كيف اثارت هذه الآلات البدائية المزعومة نفس مظاهر الاعجاب الذى لاحد له الذى أصبح الآن من نصيب أرباب الفطنة فى الأداء على بيانو « ستاينواى » الكبير أو الارغن العملاق • فعندما كان ميرولو يعزف كانت ابواب الكنيسة تغلق للحيلولة دون اندفاع الخلق ودهس الواحد منهم للآخر بتأثير التلهف

(*) بريزرفيد سميث فى كتاب The Age of Reformation نيويورك ١٩٢٠) ص ٦٨١ •

للسماح لهم بالتحول . ويبرز عزفه للموسيقيين والعوام على السواء ، وكان الطلاب الذين اجتذبتهم شهرته يتدفقون من سائر البلدان لسماع الترتيونو كثير . نعم كان الموسيقيون وعازفو « هذا النوع البدائى من آلة البيانو » يطربون لهذه الموسيقى التى انتزعت اكبر ثناء من شكسبير .

وهكذا تساوت اشكال موسيقى الآلات فى المكانة مع المادريجال النابض بالحياة والموتيت البوليفونى الذى بلغ أقصى حد من الصقل ، والقداس بجلاله وروحانيته . وما يقابل الفانتاسيا المادريجال فى موسيقى الآلات هو الكانزونه . اما الشكل الذى حرص على الاتباع الدقيق للبوليفونية ومقابل الموتيت فى عالم الغناء فهو الريشيركارى . وطبقت كل هذه الاشكال الموسيقية لمبدأ الحديث فى التلحين . وظهر لنا فى الفانتازيات والتوكاتات اشكال من موسيقى الآلات استمرت تحيا دون انقطاع فى القرون التالية ، فانحدرت التوكاتا من مجموعات الموسيقى النحاسية « الفنفار » فى مهابة القرون الوسطى واحتفظت بطابعها المناسب للاستهلالات . واسم التوكاتا مستمد من دق الطبول الذى يصحب مجموعات الطرومبيتات tocare (تعنى يدق*) وظل طابع الا. الطرق الاحتفالى لتوكاتا العصر الوسيط سائدا فى موسيقى آلات لوحات [illegible] فى نهاية النهضة والباروك ، وامتد اثره وتضخم بفضل الحذق فى [illegible] . وتعكس توكاتات الارغن الكبير ليوهان سبستيان باخ منه [illegible] افتتاحيات الاوبرات الباكرة . اما فانتازيا او الفانتسـ [illegible] جلترا فتعد فى الواقع امتدادا للريشيركارى ، وينما [illegible] العصر الحديث « مقطوعة موسيقية غير مقيدة باى شروط . [illegible] كانت الحرية الكبرى الممنوحة للموسيقى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر لاتعنى الحرية بلا قيد ولا شرط . اذ كانت تراعى الوحدة اللحنية للمقطوعات ـ ومذاهبنا سمفونى اصيل . وافضل ما يصور التنوع الكبير فى حرفية الصنعة عند الموسيقى هو الملاحظات التى ذكرها الموسيقى الانجليزى البارز توماس مورلى (١٥٥٧ ـ ١٦٠٢) مؤلف A Plaine Introduction to Practicall Musicke (١٥٦٧) فى كلامه عن الفانتسى : « عندما يتناول الموسيقى اى نغمة ويتوقف عندها او يثنيها ، ليطيلها او يقصرها وفق هواه . فى هذه الحالة يعرض قدرا من الفن يفوق ما يظهر فى اى موسيقى اخرى ، لان الفنان الموسيقى لا يتقيد باى شىء (اى باى نص ـ او كما يقول مورلى باى ترنيمة خاصة ditty) . ولكنه يستطيع الاضافة او التغيير كما يشتهى » . تضمنت هذه

(*) قاموس جروف : tocare تعنى يلمس .

الكلمات الكلام عن مبادىء البناء الموسيقى وجمالياتها التى حظيت بالتقدير ، واتبعت لعدة قرون . ان مثل هذه المبادىء ليست نتيجة عبث وتلاعب فى مادة بسيطة بدائية ، ولكنها قواعد مستقطرة من فن عظيم مزدهر .

الموسيقى الجرمانية فى اواخر النهضة

اذا تركنا المسرح الامامى للموسيقى ، سنرى انه مع الاعتراف بعجز البلدان الاخرى عن منافسة الفن الايطالى فى عجائب تقنيته ، الا انها شاركت بدرجة لا بأس بها فى ازدهار موسيقى النهضة .

لاحظنا التطور البطىء للموسيقى الجرمانية حتى ظهر هنريكوس ايزاك ابن الفلاندرز العظيم . فامدها بالقوة الدافعة التى ادت الى ظهور شتولتسر وزنفل . ورأينا ايضا كيف اعتمدت الحركة اللوثرية على مؤازرة الموسيقيين المرموقين بزعامة الموسيقى اللاهوتى ابن فتنبرج نفسه (لوثر) . وازدهرت الاغنية الجرمانية فى النصف الثانى من القرن السادس عشر ، فظهرت مجموعات كبيرة ابتداء من المجلد المسمى
Guter, seltzamer und Künstreicher teutsche Gesang
(١٥٤٤) لفولفجانج شملتسل (١٥٠٠ ـ ١٥٦١) الذى احتوى ايضا على بعض الهزليات (على كيفك quodlibets) خلت من كل تناسب فى الروح الموسيقية ، ولم تزد عن نتف وشذرات منقولة عن المؤلفات الاخرى ، وكذلك كانت الكلمات التى صحبتها . وجاء فى اعقابها مجموعات من تأليف ماتيولى مايستر ـ وهو من ابناء البلدان الواطئة المجرمتين وموسيقى فى بلاط درسدن (١٥٦٢) ، اشتهر بالمجموعة الكبيرة المسماة Gute, alte, und neue teutsche Liedlein فى خمسة اجزاء ، نشرها بين ١٥٢٩ أو ١٥٥٦ ، وجورج فورستر (١٥١٤ ـ ١٥٦٨) وهو طبيب من نورمبرج شديد التحمس للهيومانية . واشتد التأثير الاجنبى مرة اخرى بعد ظهور آخر مجلدات فورستر ، وساد ابناء الشمال والفرنسيون والايطاليون الحياة الموسيقية الجرمانية ، وشقت الفروتولا والفيلانيلا طريقهما وراء الألب ، وسرعان ما ترددت اصداء مرحهما الصادق فى أعمال الجرمان . وهكذا وصف ليونارد ليختر اغانيه ، بالأغانى الجرمانية المرحة الجديدة المؤلفة على غرار الكانزونى الايطالية nach Art der welschen Canzonen

ورغم وجود موسيقيين عباقرة بين الاجانب من امثال لى مايستر وسكانديللو وايفو دى فنتو ولاسوس وزينار ، وكثير ممن اشعروا الموسيقيين الجرمان بالتهيب ، الا انه قد ظهر فى النصف الثانى من

لشانسون الفرنسية فى عصر النهضة (التى أعقب وفاة جانكان) — عن تغير
الاتجاهات التى ظهرت فى الادب . فثمها ارتفاع مماثل لمكانة الهيومانية خلال
القرن السادس عشر . واعتمدت اهمية الأدب — خصوصا الشعر — على ونوع
ارتباطه بالموسيقى . ولم تعكس الموسيقى على القرون روح تقدم عصرها
الا فيما ندر . وقصد الشعراء فى هذه الحقبة جعل اشعارهم متناسبة مع
الموسيقى ، وهكذا مثلا الروح الهيومانية الصميمة ، فبدت لهم الموسيقى
والشعر كفن ليريكى واحد ، لا يتجزأ ، يذكرنا بعالم اناكريون وسافو عند
اليونان . وحاول كل من رونسار وبايف اكتشاف شكل يمكن غناءه ، على
طريقة اليونانيين . فجاءا بشكل من الشانسون اعتمد على نماذج لاتينية
ويونانية ، كانت حصيلته شيئا مبهما ، وسرعان ما ابتعد عن محاولة تقليد الفن
اليونانى تقليدا حرفيا ، واختيرت غاية اكثر تحديدا . واتجهت غايتهم منذ
ذلك الحين الى خلق فن ليريكى جديد ، اى شعر ليريكى فرنسى عصرى متصور
على النمط الكلاسيكى . وهكذا اتخذت الهيومانية فى فرنسا مظهرا فنيا أعظم
واتصفت بروح خلاقة ليتم من المانيا ، حيث خضع الفن الموسيقى انحو
للاهتمامات التربوية (البيداجوجية) ولمحاولات الاستنساخ الحرفى لطرائق
القدم الكلاسيكية . خلق الفرنسيون اسلوبا جديدا يمثلهم واستعانوا بالاشكال
اللاتينية واليونانية كمجــرد نمـاذج . اما فى المانيا فكان الفن نتاج مدارس
تركزت عنايتها على الشكل وشدة التخصص . وفى فرنسا لتبعث الفن
عقليا . والف الجرمان موسيقى بسيطة نسبيا للاشعار اللاتينية ، بينما
خلق الفرنسيون موسيقى متقنة ، فنحتوا اشعارا فرنسية مبنية على انماط
كلاسيكية . هذه هى الشعر الموزون vers mesuré .

ظهرت فى فرنسا المحاولات الاولى للشعر الموزون الفنى او « الموزون »
فى اواخر القرن الخامس عشر ، وان كانت اول محاولات ناجحة لانتاج شعر
موزون قد حدثت فى ايطاليا بعد ظهور كتاب Verzi e Regale de la Nuova Poezia Toscana (١٥٣٩) لكلاوديوتولومى . وانشئت بفضله اكاديمية
الشعر الحديث Academia della Nuova Poesia التى لم يسمح فيها
بغير الشعر الموزون . وانتقلت الحركة لفرنسا ، وبعد محاولات اولية عديدة
ظهر سنة ١٥٦٢ بحث « دى لاتاى » بعنوان Manière de Faire
des Vers en Français comme en Grec et en Latin
(طريقة انشاء الشعر بالفرنسية على غرار اليونانية واللاتينية) . وهكذا
ورغم مزاعم بايف فانه لم يكن مخترع الشعر الموزون ، وان صح القول بانه
اول من اتبعه بانتظام ، واول من اشار الى امكان الربط بينه وبين الموسيقى .

ترجع اصالة الشعر الموزون ، كما تصوره « بايف » الى انه لم يكن
مجرد صورة منقولة عن الشعر الكلاسيكى ، ولكنه منظوم باللغة الفرنسية .

معـــايير لزوجها ، متوافق مع مبادىء النظم الكلاسيكى . وبعد ان ارتقى
بالاوزان الدقيقة لهذا الشـــكل كثيرون من الموســيقيين الذين كانوا على
اتصال بما أصبح يدعى فيما بعد بالاكاديمية ، فرضوا ايقاعه على الموسيقى
بل وتأثرت به البوليفونية ذاتها . ويمثل « الشعر الموزون » — وهو من اعجب
الامثلة التى فرضتها « الهيومانية » — عند تطبيق معتقداتها — مظهرا هاما لمعتقدات
الفن فى « عصر النهضة الفرنسية » . على ان اصـــحاب اليقظة والانتباه من
الموسيقيين كانوا على دراية بما قام به بايف البارع ، لانه فى الواقع قد حاول
ارغام اللغة الفرنسية على اتباع ايقاعات مستقاه بنفسه ، ولغير مصـــاحبة لها
كما كانت هناك استحالة اخرى ترتبت على تقييد اللغة بحيث تتمشى مع الدقات
الموسيقية ، لان الموسيقى القديمة التى حاول بايف تقليدها مقسمة الى جمل
وليست مقسمة الى مجموعات ايقاعية توحى بموسيقى الآلات .. ورفض زعماء
موسيقى الشانسون فى النصف الثانى من القرن اتباع نظريته ، واعتقدوا ان
ارغام الموسيقى على اتباع Pulsating group (bar rythm)
يعنى القضاء على تعابيرها الكامنة ، ومن ثم رفضوا اتباع هذه الطريقة ، وعندما
فعلوا ذلك اقتربوا بالفعل من الفكرة الكلاسيكية اكثر مما فعل اى لغوى متحمس
من الهيومانيين .

وجه المعاصرون انتقادا مريرا الى الشكل الادبى « للشعر الموزون » دون
نظر الى لحنه الموسيقى . ولم يلق ترحيبا الا فى دوائر ادبية معينة سادت فيها
الميول الهيومانية . ومن بين المنظمات التى ناصـــرت قضـــية الهيومانية
« الاكاديمية الفرنسية للشعر والموسيقى » Academie Française de Poesie
et de Musique اول اكاديمية تنشىء بفرنسا ، وتتبع فى الفن معايير نظرية
بحتة . ولم تحاول البتة تعميم ما حققته ، وسوف تسنح لنا الفرصة للكلام عن
الاكاديمية فى فصل تال .

شابه « رونسار » بايف فى اهتمامه باعادة احياء الفن اليونانى ، ولكنه
اتبع طريقا آخر ، فاعتقد انه قادر على احياء الروح اليونانية بطريقة غير
مباشرة ، بتقليد الايطاليين ، واما القول بان شعر رونسار قد قصد به دائما
« التناسب على نحو رائع مع الموســيقى » فلا يمكن الركون اليه كثيرا(*) ،
ان نظرة هذا الشاعر العظيم من شعراء عصر النهضة الى الموسيقى مسئولة
الى حد كبير عن الحضارة الموسيقية الفذة فى فرنسا فى القرن الســادس
عشر : الحضارة التى عكست على نحو رائع عبقرية ابناء الغال (فرنسا) ،
فقبل ذلك ، نظر الى « الصونيت » كشكل ادبى مستقل . فلما جاء رونسار

(*) اندريا بيرو — يوهان سيبستيان باخ — باريس ١٩٢٤ — الطبعة السادسة ص ١٨٢ .

واندرك امكان المواءمة بينها وبين الموسيقى ، أسفر ذلك عن ظهور الصونيت فى مظهرها الحديث · وتضمن ماتشر سنة ١٥٥٢ اربعة انواع كلها مناسبة للموسيقى التى الفها أعظم مؤلفى موسيقى الشانسون فى العصر : « جانكان » و « موديبه » و « سيرتون » و « جوديمى » · ومن النواحى الأخرى المثيرة للاهتمام فيما قام به رونسار ، : استنكاره الملاحين الدارجة ، واصراره على عمل تلاحين بوليفونية لاشعاره ، ومن هذا نشب الصراع بينه وبين بعض معاصريه ، وان كان الكثير من شعره قد راح ضحية « المونوفونية » الشعبية · وبعد ارتقاء هنرى الرابع للعرش ـ وبخاصة فى فترة توليه للحكم ، اتجه الموسيقيون الى القوالب غير الفنية « كباليه البلاط » و « آريا البلاط » ، وتلاشت البوليفونية الفنية ، ومعها رونسار ، الذى التصق اسمه بالموسيقى البوليفونية المصقولة ·

فى آخر عصور تأليف « الشانسون » ، تحول التعبير التلقائى الذى عرف عن المرحلة الوسطى من أسلوب عصر النهضة ، الى أسلوب أكثر تعقيدا وصقلا ، لم تعد الصدارة للشانسون كأداة فنية ، فهى كنمط ازدادت اتجاها الى التلفيق بين العناصر المختلفة ، ووقعت بالفعل تحت تأثير المادريجال الايطالى ، فى أواخر عصر النهضة · ويمكننا أن نختار بين الموسيقيين العديدين فى العصر القليل من الممثلين له : غليوم كوستيليه (١٥٣١ ـ ١٦٩٦) ويقال أنه من أصل كلتى ، ولكنه عاش حياته كلها فى فرنسا · وجمال شانسوناته ، وصفاؤها من دلائل شكل كامل الاستيفاء · فهى تتألف من أقسام محددة المعالم ، توحى من حين لآخر بوجود بناء شكلى يمكن وصفه بالرموز ا ـ ب ـ ا · كما ان الموسيقى عندما يعيد عرض أى قسم بأمانة ، يبدو وكأنه قد اتبع شكل « الروندو » رغم عدم تماثل المادة اللحنية · ولعل كلود لوجين (١٥٢٨ ـ ١٦٠٠) موسيقى البلاط عند الملك هو أبرز موسيقى فرنسى فى النصف الثانى من القرن ، ومن انصار « الشعر الموزون » الذى نادى به « بايف » · تميز أسلوبه بشدة حيويته وبالمعية صيغته الخطابية والحانه خلابة لنضارتها · ولكن هناك تحولا فى الروح قد كشف عن نفسه فى الكثير من أعمال هذا الشاعر الموسيقى الممتاز · فلقد اظهر فى لحنه الذى وضعه لقصيدة رونسار : « الربيع » ـ واقترب فى اسلوبها بعض الشىء من اسلوب فيكى ـ ميلا الى اتباع أسلوب الموتيت الاكثر وقارا · وعلى الرغم من غزارة ما عنده من كونترابنط الا انه كثيرا ما يجنح الى الرتابة ، وبخاصة عندما يؤثر التأليف لاكثر من سطور اربعة · فلقد اتجه الى التأليف حتى لثمانية سطور لحنية ، وهذا أمر غير مألوف فى الشانسون · وينزع عندما يفعل ذلك الى الرجوع الى الحيل الكونترابنطية ذات الطابع التقليدى ، وبذلك ازداد

الجانب الشكلى فى اسلوبه · أن ظهور مثل هذه الميول فى عمل هذا الموسيقى الموهوب الى حد بعيد يمكن ان يعزى الى قرابته بالهيجونوت (البروتستانت الفرنسية) واعتناق معتقدات بايف التى بدت بالضرورة اقرب الى مسترة ضيقة بالنسبة لهذا الموسيقى الرشيق المالق بطبعه · و « بيير سيرتون » (مات ١٥٧٢) من ملحنى الشانسون ايضا ، الفياضين بالحيوية من ابناء المدرسة القديمة ، واهميته كمؤلف لموسيقى الكنيسة ليست اقل شأنا ·

بقى بعد ذلك ملحنان هامان آخران للشانسون : جاك موديبه (١٥٥٧ ـ ١٦٢٧ ـ أحد انصار بايف المتحمسين ، ومبدع الكثير من الشانسونات « الموزونة » ذات الاربعة سطور لحنية ، ورولان دى لاسوس ، الذى اكتمل فى شانسوناته بحق تطور هذا الشكل الموسيقى الرائع · جاء موديبه بأمثلة عديدة للموسيقى المعتمدة على « الشعر الموزون » · وما يمكن ان يقال عن مثل هذه الموسيقى قليل نسبيا · فما قد يقال عن اى مقطوعة من المقطوعات ينطبق على خير وجه على باقى المقطوعات لتماثل طبيعة شكل هذا الشعر · تتألف امثلة موديبه فى الأغلب من شانسونات قصيرة ذات تآلفات بسيطة لا تختلف عن الكورالات اللوثرية الباكرة · وتزود لاسوس بفضل تعدد جوانبه واتساع تجربته فى مختلف الاشكال بحرفية ساعدته على التعبير بمهارة وبراعة عن نفسه فى اى اسلوب ، فكان قادرا على اتباع الاسلوب الفرنسى المميز لجانكان بكل ما فيه من « تكلف » ، أو اتباع اسلوب « غالى » واضح على غرار سيرتون مثلا · وبالرغم من تنوع النبر بلا حد فى شانسوناته فان موسيقاه قد تكيفت على على خير وجه مع النص · ولكنها لم تتجه للوصف بتاتا بالمعنى الذى فهمه جانكان · ربما بدا من العسير ، ان لم يكن مستحيلا العثور على اية هفوة فى شانسونات لاسوس ، وستظل تاجا يتوج هامة شانسونات عهد النهضة · على أنه من المستطاع اكتشاف شىء من الانعزال او من السخرية فى هذه المؤلفات قد عبر عنها بطريقة بارعة للغاية · فمن حين لآخر نصادف حواشى منمنمة تضاف الى الشانسونات الكتملة او انحرافا مفاجئا الى التعقيد البوليفونى ، وانما فى سلاسة لم تؤثر على روح الاسلوب السائد ، أو تعرضه لأى تشويه · وربما اكتشف لأول وهلة مثل هذه الاشياء شيئا من السخرية اللاذعة · ويذكرنا هذا بباخ ، الذى عرف بعدم ميله للتظاهر ، وبمرونته ، وكان يلجأ من حين لآخر لموضوع من اللوحة او غيره من الالحان التى الفها موسيقيون اقل منه مكانه ، ويصنع منها مؤلفا هائلا ، وكأنه يرغب فى كشف ما فى هذا اللحن من امكانات كامنة ·

لو قارنا مبدعات آخر شانسونات النهضة بشانسونات العصر السالف ، نستطيع القول بكل اطمئنان بان الشانسون قد ازدادت تعقدا ، كما فقدت بتأثير

المرتيت والمادريجال (التى ساعدت فى خلقه) النضارة والتلقائية اللازمين لها كشكل فنى فريد • ومما يثير الاهتمام تفوق المادريجال فى هذا العهد على الشانسون الى حد بعيد ، وتراجع الفرنسيون ـ الذين تعلم منهم الايطاليون والانجليز ـ الى الوراء ، بعد انتشار الاشكال الايطالية والانجليزية • ورغم الشعبية الكبرى لهذه الاشكال الايطالية والانجليزية الا انه قد بقى ميدان آخر فى الموسيقى الفرنسية ، تميز بخصبه واثارته للاهتمام ، ولم يزح الستار عن جانب كبير منه •

الهجنوت وموسيقاهم

ظهرت البروتستانتية فى فرنسا فى وقت مبكر من القرن السادس عشر ، وزودتها المعتقدات اللوثرية بقوة دافعة كبيرة ، ولاقت اضطهادا مباشرا لم يحل دون حدوثه التسامح النسبى لفرانسوا الاول ، وتزعم اخته مرجريت أميرة نافار للحركة البروتستانتية ، ورعايتها لها • واشتد الاضطهاد بعد ازدياد عدد الهجنوت ، ولكن بمجىء سنة ١٥٠٩ ، ازداد عددهم بقدر كاف سمح لهم بعقد محفل قومى ، قام بتشييد كنيسة تؤمن بالكالفينية ، وحكومة « مشيخية » • ونجح الهجنوت رغم التفاوت الساحق بفضل وحدتهم • ولا جدال فى أنما تعرض له الهجنوت من اضطهاد بلا شفقة ولا رحمة انما يرجع الى حد كبير الى كفاءة تنظيمهم الذى جعلهم موضع تهديد سياسى للتاج ، ويؤيد ذلك الاتهامات المتبادلة بين البابا بولس الثالث والملك فرانسوا الاول حول شدة القسوة فى معاملة البروتستانت •

وساعدت على تدعيم دعوى الاصلاح الدينى فى فرنسا الالحان التى وضعها « كليمان مارو » لترجمات المزامير ، وقامت بدور فاق أى دور آخر ، فلم تلق فى هذا البلد الترجمات الدارجة للكتب المقدسة أى اكتراث • وتمشيا مع الروح الهيومانية استمر تفضيل الشعر على النثر ، حتى فى أبعد الموضوعات توافقا معه •

سيطرت على موسيقى البروتستانتية الفرنسية ، روح زعيمها • ويذكرنا هذا الموقف بدور لوتر فى الكنيسة البروتستانتية الجرمانية • لم يكن جان كالفان (١٥٠٩ ـ ١٥٦٤) ميالا للموسيقى • اذ أدرك آباء الكنيسة أن الموسيقى « فى حالة ممارستها ممارسة صحيحة تساعد على الترويح عن النفس ، ولكنها تؤدى أيضا الى النزوة والشهوة ••• وعلينا أن نحذر مما تهيئوه من فرص لانفلات العيار والانحلال ، أو التخنث بتأثير ما فيها من متع فوضوية » • ان روح القديس اغسطين والبابا جريجوار هى التى تتحدث من

خلال هذه الكلمات ، أى نفس روح الورع الصارم واخلاص الايمان التى تسببت بصرامتها وجمودها فى شل ايطاليا لعدة قرون ، ولكن هذه الروح هى التى حالت دون مشاركة ايطاليا فيما حدث من تقدم موسيقى خصب فى عالم القوطية • واثارت قسوة اتباع كالفان موجة من الاستنكار • وبمضى الزمان تعدل الكثير من معتقداته تعديلا جوهريا • ولم تعد تؤمن بآراء كالفان بحذافيرها حتى الكنائس التى اتبعته واتبعت عقيدته • على أنه من غير المستطاع الشك فى اخلاصه وحماسه • ولمذهبه قيمة عظمى فى تاريخ الفكر المسيحى ، ومع هذا فمن الجدير بالذكر الا يحدث أى تفوق موسيقى فى البلدان التى رحبت بالعقيدة الكالفينية كاسكتلندة ، حيث غرس جون نوكس هذه المبادىء ، وكذلك فى بعض اجزاء من هولاندة وسويسرا وولايات نيو انجلند بعد أن استقرت هذه المبادىء فى حياتهم ، اما فى فرنسا حيث ظل الهجنوت أقلية صغرى ، وانجلترا التى اضطر البيورتان فيها الى التنحى عن زعمائهم ، فقد سارت الامور فى طريق مختلف ، ولكن الثقافة الموسيقية لاتباع لوتر قد وقفت دائما موقفا غريبا متباينا مع الاتجاه المتزمت الذى عادى الموسيقى فى اجزاء من انجلترا والمانيا وويلز وسكوتلانده وبعض اجزاء من سويسرا والمانيا • وأما انه من غير المستطاع إخماد حب الشعب الراسخ للموسيقى فامر يمكن تبينه من الاغانى الفولكلورية فى كل هذه البلدان ، وحتى عند الاسكتلنديين أقل الناس ميلا للافصاح عما فى وجدانهم ، فلقد انتجوا عددا وفيرا منها • وكان فنهم الموسيقى اماجاء فى مرتبة أدنى من فن البلدان المحيطة ، أو اخفق اخفاقا تاما فى النهوض •

بعد ابعاد كالفان من جنيف ، اختار ستراسبورج مقاما له (١٥٣٨) وقرر مجاراة المثل اللوثرى ، فاختار بعض المزامير لشعائر كنيسته ، وعلى الرغم من وجود تشابه بين نوايا المصلح الدينى السويسرى ، ونوايا لوتر الا أن نتائج أعماله قد جاءت متعارضة على طول الخط مع نظرة المصلح الجرمانى الى الموسيقى • وكان قد بدأ الابتعاد عن النظرة اللوترية الى الموسيقى فى الكنيسة البروتستانتية بأولريخ تسفنجلى (١٤٨٤ ـ ١٥٣١) ، مع أن هذا المصلح السويسرى كان شاعرا وموسيقيا • واتخذ الاتجاه طابع العداء القاطع عند كالفان الذى تعمد التخلى عن التقاليد الموسيقية التى تمسك لوتر بالمحافظة عليها • تعمد اذن كالفان قطع الروابط التى تربط بين موسيقى الكنيسة والفن ، وبالغ فى التركيز على الجوانب الاخلاقية فى الحركة مما هدد باخماد جذوة الاغنية الشعبية الفولكورية التى كان لها تاثير بعيد على الموسيقى البروتستانتية الباكرة • وطبقت على الموسيقى الشعائر الصارمة الهادفة الى البساطة عند كالفان ، وكذلك التشدد الذى اتبعه رجال الدين فى فرض قواعد الاخلاق ، بل وبعض التعاليم الخاصة بتحريم البذخ فى الملبس

وطرق عيش المواطنين . والقى فى السجن بلويس بورجوا الموسيقى المسالم الوديع ، لانه عدل نغمات بعض المزامير ، دون اذن ، بعد ان خدم مجلس مدينة جنيف الشحيح بلا مقابل .

واجهت الكالفنيين ، وهم خاضعون لهذه الظروف مشكلة ابداع موسيقى تمشهم وفقا لهذه الاتجاهات . ورجع كالفان الى الموسيقيين البروتستانت لتلحين المزامير ، ولكنه رأى وجوب الاكتفاء بغناء الالحان البوليفونية للكتاب المقدس فى البيوت ، اى فى محيط عائلى ، وفى نطاق الاصدقاء ، لغاية التهذيب والتسبيح بحمد الله . وعند التعرض لموسيقى شعائر العبادة فى الطقوس الدينية فى الكنيسة رفض السماح باى شىء اكثر من ترتيل بعض الغناء الجماعى البسيط . والف الموسيقيون الذين عملوا فى ظل هذه العقائد الجمالية الطقوسية الصارمة هارمونيات بسيطة لنغمات المزامير بدت باهتة اقرب للغاية العملية منها للفن . ومع هذا فقد نهضت الموسيقى البروتستانتية الفرنسية « التى رئى اقتصارها على البيوت » ، وسرعان ما ظهر فيها نظير وقور للموتيت البوليفونى ، واستعمل الكونترابنط فيها بمهارة كبيرة وفهم . ويصح فى الواقع وصف الحان المزامير الاكثر اتقانا « لكلود جوديمل » و « جان مودويه » بانها موتيتات كبيرة اعتمدت على ترجمات فرنسية للمزامير .

نشر كليمان مارو ثلاثين مزمارا فى جنيف (١٥٤٢) واتبعها بمجموعة اخرى مؤلفة من خمسين مزمورا مع تمهيد لكالفان ، صرح فيه بامكان استخدام الاغانى فى حالة تزويدها بالحان معتدلة « حتى فى الكنيسة » . وواصل العمل بعد وفاة مارو ، تيودور بيز Bèze (١٥٥١ – ١٥٦٢) الهيومانى العالم ، والمدافع الرئيسى عن كل جموع الاصلاح الدينى فى فرنسا ، وبدأت الحان المزامير فى الظهور . واشترك من بين الموسيقيين الاساسيين فى هذا العمل : لويس بورجوا (١٥١٩ حتى بعد ١٥٦١) مؤلف الكثير من النغمات لمزامير جنيف ، وكلود جوديمل (١٥٠٥ – ١٥٧٢) الذى قتل بفظاعة فى مذبحة الهجنوت فى ليون ٢٧ اغسطس سنة ١٥٧٢ . وكان جوديمل قد انضم – وهو موسيقى قدير حسن التدريب – الى صفوف الهجنوت بعد ان الف عددا من القداسات والشانسونات ، وتوافر له حسن استعداد ساعده على تزويد المزامير بالموسيقى . وفى سنة ١٥٦٦ ، ظهر من كتب مزامير جوديمل ثمانية اجزاء احتوت على الحان شامخة فى اسلوب الموتيت . ووضع جوديمل لحنين آخرين لمزامير مارو ، وبيز . وفى سنة ١٥٦٤ نشرها فى صورة مختصرة ، ووضع لها الحانا موسيقية فى اسلوب الموتيت وانما بصورة

معتدلة ثم نشر سنة ١٥٦٥ المزامير كاملة فى اسلوب شديد التبسيط ، لم تزد فيه الهارمونية عن اكثر من تآلفات . وقصد بهذه المزامير ، التى روعيت فيها البساطة ، قيام جموع المصلين بغنائها .

اصبحت مزامير الهجنوت فى نصها والحانها جزءا لا يتجزأ من الموسيقى البروتستانتية ، واحدثت تأثيرا هائلا فى شتى انحاء أوربا البروتستانتية والمستعمرات الامريكية . وظهر فى القرن السادس عشر وحده ما ينوف عن المائة طبعة فرنسية لهذه المزامير . وسرعان ما شعر العالم اللوترى بالاثر القوى لهذا الفكر الموسيقى الذى لم يعبر عن روح الكتاب المقدس فحسب ، ولكنه التزم معناه الحرفى ايضا ، وبذلك عمد الى تقييد نوع الموسيقى الذى نادى به لوتر ، بل واتجه الى الاعتراض عليه فابتعد بذلك عن اى مقاصد فنية . ولا تكمن اهمية المزامير فى الحانها التى اصبحت موضع اعتزاز مختلف الطوائف البروتستانتية التى تنظر اليها نظرة تقدير ، بقدر اثرها المقنع المتسلط ، وما استحدثته من اتجاه واسلوب وطريقة فى التلحين . وبدافع هذا التأثير ، عاد رجال اللاهوت الى الاصرار والالحاح لاستعمال اللغة الدارجة والتركيز عليها ، واشتركوا مع الموسيقيين فى الابتعاد عن نظرة لوتر الجمالية الفنية التى بدت خطرة فى نظرهم ، لانها قد تؤدى الى الانحراف عن روح الورع والاخلاص . والنتيجة الخالدة لهذه الرجعى الى الاتجاه الاغسطينى هى الابتعاد عما يدعى بالحان « التنور » ورفعت نغمة الكورال من سطر التنور الاقرب الى الغموض ، ونقلت الى السطر العلوى او السوبرانو . ونشر ملوكاس او زياندر (١٥٣٤ – ١٦٠٤) واعظ البلاط فى فورتمبرج ومن المتعددى الجوانب ذوى الثقافات العالية اول كتاب Fifty Spiritual Songs Psalms (١٥٨٦) ، وفيه تم تنفيذ القاعدة الجديدة بطريقة منهجية . وبعد نشر هذا الكتاب ، وصلنا الى مرحلة جديدة فى تقدم الكنيسة : النظر الى المميزات والقيم الفنية كاشياء متعارضة مع مطالب الدين ، فبدت الاغانى البروتستانتية الجديدة الشبيهة بالتراتيل فى بساطتها وصرامتها اشبه بموسيقى المناسبات Gebrauchsmusik التى لايراعى فيها غير جانب ما ينفع جموع المصلين ، ورفض فيها اى عون من دوائر الفن . وقدر لهذا الاتجاه الجديد الذى قد يبدو جدبا كريها ، ان ينتج فنا عظيما بمجرد فتور ما فيه من عداء اوائل الكالفنيين لعالم الفن ، وان كان التقدم لم يبلغ غايته فى البلد الذى نشأ فيه .

اسبانيا وموسيقاها ابان عصر النهضة

لم تتوحد اسبانيا ، وتصبح دولة الا فى وقت متأخر نسبيا (فى القرن الخامس عشر) ، وبذلك كانت اكثر بلدان العالم الكاثوليكى اتصافا بالروح

الوسيطة ، وتشبثا بالكاثوليكية . كانت الكنيسة تتنكر دائما ما بينها وبين الدول الاسلامية والمجاورة من أوجه خلاف ، وحثها ذلك على زيادة اليقظة والحرص على الوحدة اكثر من كنائس البلدان الاخرى . وملاتها الحرب الصليبية ضد غرناطة (العربية) من جديد بحماس واضح ، ولم تشارك الكنيسة فى رسالتها نحو أوربا الا بعد طرد العرب سنة ١٤٩٣ ، وكانت قبل ذلك الحين تعيش فى عزلة . والكنيسة الاسبانية قومية المنزع ، وان اتصفت بكاثوليكيتها الصميمة ، فلم تتاثر بحركة « النهضة » الا قليلا ، وتكاد الا تكون قد تاثرت بحركة الاصلاح الدينى (البروتستانتى) . وساعد على احتفاظها بسلطان الكنيسة الوسيطة صراعها مع الاسلام ، واستقامة تعاليمها المعتمدة على التعاليم (المسكولائية) والاخلاقية ، وتنظيمها المثالى ، وتشبعها الكامل بالروح الصوفية ، وعزلتها . ثم جاء الهابسبورج بفرسانهم فارتفعت الى مصاف القوى العالمية ، ولكن طموحها قد ظل مشبع شبه الجزيرة الايبرية بالعاطفة الكاثوليكية ، وسلح هذا البلد وهذا الجو البابا بسلطان سياسى هائل تمثل فى شخصيتى شارلكان وفيليب الثانى ، واجناتيوس لويولا القوة المحركة للنشاط الكاثوليكى . وذابت القومية الاسبانية فى الروح العالمية لروما ، واسفر ذلك عن ظهور مثل الحركة المناهضة للاصلاح البروتستانتى . هذا هو سبب عدم امكان فصل الحضارة الاسبانية عن الكنيسة ، وبذلك يتحتم معرفة الكنيسة الاسبانية قبل التعرف الى فن اسبانيا وادبها .

لدى التنوع الشديد فى خليط اجناس اسبانيا المؤلف من ايبريين وكلتيين وبشكونسيين وقوطيين وعرب وبرابرة الى صبغ القومية الاسبانية بصبغة غريبة جعلتها مختلفة عن باقى الامم الرومانية . وربما امكن رد قسوة الخلق الاسبانى الى غلبة العاطفة على الارادة . وقد تمثل هذا فى محاكم التفتيش والافتتان بمصارعة الثيران . ومن المقومات التى ساعدت على ظهور حضارة يتعذر وصفها زهد الاسبانى ، وشدة تعلقه ـ الصارم بالتقاليد ، ومثابرته على خدمة الكنيسة ، اعتمادا على روح صهرتها الصراعات التى دامت قرونا طويلة مع الغزاة الافريقيين ، وزاد من صلابتها الحرارة اللافحة لارض قسطالة الوعرة .

وساعد الايمان الذى لايتزعزع بالتقاليد والاعجاب بروح الشجاعة والارستقراطية التى غمر بها فرسان الاقطاع البلاد على ظهور شعور بالزهو ، واحساس ارستقراطى بقيمة المظهر والشكل ، وسمو فى الحديث ، والتحليق بالشعر الى افاق عالية ، وقدرة ملحوظة على البلاغة . كل هذه السمات واضحة فى كل مظهر من مظاهر الفن الاسبانى . ومع الاعتراف بتعذر انكار اثر المشرق ، الا انه لايصح اعتباره الدعامة الاساسية للحضارة الاسبانية . فالى جانب اتصاف الاسبان بالميل الى الزخرف المعروف عن المشرق ، فانهم قد

انحازوا دائما للواقعية ، المقابلة للولع بالزخرف . ومن السمات الاسبانية الاصيلة الافتتان بالطبيعة الخالية من الحلية ، وشدة البأس ، والتحرر من كل وهم ، ولايمكن مصادفة هذه السمات فى تكوين اى شعب رومانى آخر .

تشابهت اسبانيا مع المانيا فى بعدها عن الفن الكلاسيكى وعن الروح الخالصة للرينسانس . وبلغ الفن الاسبانى نضجه فى عصر الباروك ، فبزغ فيه الفن القوطى المتاخر بغير خضوع لتاثير عصر النهضة ووساطته . كانت رسالة عصر النهضة ، مع تكرار ما قاله ميشليه بمثابة « كشف عن الانسان ـ decouverte de l'homme » وان كان ما تحقق اكتشافه فيها هو موطن روح الانسان ، لا الروح ذاتها . وعثر الباروك على روحه ، واكتشف انها روح خلقت للمعاناة . كان الانسان فى عصر النهضة يقول وهو يبتسم : نحن نحيا Vivamus » ، وأما انسان عهد الباروك ، فكان يقول memento mori « تذكر انك ستموت » لم ينطق أى شعب من الشعوب بهذه الكلمات بحماسة وحرارة مماثلة للاسبان . وبهرت معضلات الاخرة الابدية الأبيريين ، واشعرتهم فكرة القدر بالقشعريرة . وكم هناك من اختلاف بينهم وبين الايطاليين . فلقد اتسم ، حتى قديسيهم ، بالتحرر والتعاطف على هذا العالم والعلم باحواله ، ومعرفة متع الارض ، وعدم الاستخفاف بها . تفسر هذه الخصائص القومية لماذا قدر لايطاليا مناصرة النهضة تاركة اسبانيا ـ حيث كان كل شىء غارقا فى دنيا الكنيسة ـ لعالم الفانتازيا والانفعال والفخامة المأثورة عن الباروك .

يصعب القول بانه قد تم كشف النقاب عن الموسيقى الاسبانية فى العصر الوسيط وعصر النهضة وبداية الباروك . كما ان موسيقى الكنيسة ـ وبخاصة فى العصور الاولى ـ تكاد الا تكون معروفة على الاطلاق بسبب عدم نشرها . ومع هذا فلا بد ان تكون الحياة الموسيقية فى اسبانيا قد تميزت بخصوبتها الفذة ، فقد شاعت الاتصالات الموسيقية الحية بين قشطالة وقتالونيا واراجون وبين فرنسا والفلاندرز وايطاليا . وفى هذا المقام ، يمكن القول بان تاثر الموسيقى بعصر النهضة قد فاق تاثر الفنون التشكيلية بها ، وبان بقدر يمكن تقديره . وقام « الفونسو الشهم » (١٣٩٦ ـ ١٤٥٨) ملك اراجون وفاتح نابلى والنصير المتحمس للفنون والآداب بالكثير لزيادة تاثير النهضة ، فلقد أوصى عند وفاته بنابلى لابنه فرد يناند ، وباراجون لاخيه خوان الثانى وبذلك استمر الاتصال بين البلدين ، فاشترك كثيرون من الاسبان فى كورس الكنيسة البابوية ، كما خدم بعضهم فى بلاط سفورزا بميلانو . وتوثقت الصلة بين البلدان الواطئة واسبانيا حتى قبل عهد الوصاية .

وبرز من بين هؤلاء الموسيقيين ، ميجيل فوينيانا » · ولا يقتصر ما يتبين من كتابه Orphenic Lyra (١٥٥٤) على ما حدث من تقدم ملحوظ فى الصنعة الموسيقية منذ ظهور كتاب « المايســترو » · فهو يدل ايضا على حدوث ادراك للاسلوب الصحيح للآلات ، وهذا يسترعى الانتباه بالنسبة لذلك العصر · اما « فانتازيات » فوينيانا ، فلا يمكن أن يبدعها الا احد جهابذة العزف من القادرين على ابتكار موسيقاهم التعبيرية الجريئة فى أسلوب يعد اكمل لغة لهذه الآلة · لااثر فى هذه المنجزات لطابع موسيقى المناسبات Gebrauchmusik ، الذى عرف عما عاصرها من اعمال ، لم يكن هناك ما يدعو لوجود العنوان الثانوى المعتاد الذى قصد به تعريف العازفين والمغنين « بصلاحية هذا العمل للغناء أو العزف » · فلقد اعتمدت الموسيقى فى تاليفها على اسلوب رائع التمثيل للآلات ·

كان آخر عمل الف خصيصا للفويلا من تاليف « استبان داسا » ، ونشر سنة ١٥٧٦ ، بعده بدأت الآلة الارستقراطية تشيع وتنتشر بين الشعب الى أن حلت الجيتار محلها فى نهاية الأمر ·

منذ جيل ، لم يكن يعرف عن التاريخ الباكر لموسيقى لوحات المفاتيح أكثر من نزر يسير · ولم يحدث اى اهتمام بمؤلفى موسيقى الأرغن والهاربسيكورد من الأسبان · وصحب اجماع الكتاب على الثناء على موسيقى هذه الآلات ، افتقار يكاد يكون تاما لأى معلوما ت عن طبيعتها ومبدعاتها · ومن أعظم ما انجزه أوتو كنكلدى قيامه بسد هذه الثغرة ، فلقد فتح كتابه Orgel und klavier in der Musik des XVI Jahrhunderts (لايبزج ١٩١٠) بابا جديدا من أبواب معرفتنا بموسيقى النهضة ، وعرفنا هذا الكتاب الدال على غزارة العلم والبحث الدؤوب بمدى امتياز موسيقى الآلات الاسبانية فى منتصف القرن السادس عشر · فلقد اشتد الاهتمام بموسيقى الارغن والهاربسيكورد الى حد نشر مؤلفات تعليمية لتعريف الموسيقيين طريق بلوغ الكمال فى حرفية آلتهم ، وأساليب التاليف لها · ومن بين هذه المؤلفات Declaración de Instrumentos Musicales (١٥٥٥) لخوان برمودو وكتاب Arte de Taner Fantasio (١٥٦٥) ـ الذى اكتمل قبل ذلك بعشر سنوات ـ لتوماس دى سانكتا ماريا · ونحن نعتمد على هذه الكتب كمراجع أساسية لدراسة موسيقى لوحات المفاتيح ، وموسيقى آلات العصر بوجه عام · لم يقتصر هؤلاء المؤلفون ـ وبخاصة سانكتا ماريا ـ على الحديث عن القواعد والاصول ، ولكنهم استشهدوا بعدد وفير من الأمثلة لتصوير مبادئهم ، ومن هنا قاموا بتزويدنا بمختارات ممتازة لموســيقى الآلات الاسبانية فى القرن السادس عشر · وطابقت أغلب القوالب الموسيقية عند الاسبان الأنواع الايطالية من موسيقى الآلات ، ولكن « الديفرنسياس » : الفرع

الذى تميز به الأسبان قد تفوق فى أسلوبه المزخرف اللامع ، وفى ذكاء تحويلاته ، كما ان ماعندهم من « ريشيركارى » (تينتوس Tientos وفوجات) قد كشف عن براعة وعمق ، بالاضافة الى نظرة مستحدثة الى المقامية ، مما يرفعهم فوق عامة معاصريهم ·

أعظم ممثل لهذا الفن هو « انطونيو دى كابيثون » (١٥١٠ ـ ١٥٦٦) عازف الارغن والهاربسيكورد عند شارلكان وفيليب الثانى (صحب الاخير الى انجلترا والفلاندرز) وفقد كابيثون ، كالكثيرين من مشاهير عازفى الارغن نعمة البصر منذ طفولته ، ومع هذا فلم تعقه هذه العاهة عن تاليف موسيقى للارغن ذات اصالة مذهلة لم تعرف قبله ، أو بعد وفاته مباشرة على الاطلاق · وتكشـــف تنويعاته الرائعة ، و« فوجاته » الكروماتية الجريئة ، واعداداته الفطنة عن عمق فى اللحن والبوليفونية لن نقابله مرة اخرى حتى ظهور عظماء عازفى الارغن فى نهاية القرن ، ممن يصغرونه بعدة سنوات ·

بدأ بعصر « فرديناند وايزابيللا » توسع أسبانيا فى الاستعمار ، وتحولها الى قوة عالمية ، كما يعد هذا العصر عهد ازدهار عظيم للفنون والآداب · توافر للبلاط الاسبانى المتألق موسيقيون وعازفون للارغن وكورس كنسى مميز وعازفون على الآلات و « منستريل » · وعلى خـــلاف العادة السائدة فى ســـائر انحاء القارة الاوروبية ، كان كل هؤلاء الموسيقيين من الوطنيين الاسبان المتمسكين بتقاليدهم الموسيقية المحلية · وظلوا على هذا النحو حتى بدأ نزوح الموسيقيين الفلمنكيين فى أعقاب زواج الأميرة خوانا على الارشيدوق فيليب الجميل دوق النمسا (١٤٩٦) الذى ورث عن أمه أرض بورجونيا · وعلى الرغم من أن الاسبان خلال العهد الذى اجتاح فيه الموسيقيون الفلمنكيون باقى القارة الاوروبية قد بدوا بمظهر المعتمدين على المواهب المحلية ، الا أن علينا ان نفترض درايتهم بموســـيقى المدرستين البورجونية والفلمنكية ، ويدلنا على ذلك وجود مخطوطات فلمنكية من الثمانينات والتسعينات فى المكتبات الاسبانية · وبعد زيارات فيليب وزوجته ، وضمت حاشيتهما كورس لامع تحت رئاسة موسيقيين ذائعى الصـــيت من امثال بيير دى لارى والكسندر اجريكولا وانطونيوس ديفيس وماريريانو دى أوتو ـ ازداد عدد الزوار الفلمنكيين · ومع هذا فقد كان التاثير الاسبانى الفلمنكى متبادلا ، ومن آيات ذلك تبادل الكورسين الامبراطوريين ابان حكم شـارلكان افضـــل اعمال الموسيقيين الفلمنكيين والفرنسيين والاسبان ·

ازدهرت الموسيقى فى بلاط فرديناند وايزابيللا · ومن بين الموسيقيين العديدين فى البلاط علينا ان نذكر خوان دى انشيتا (١٤٥٠ ـ ١٥٢٣) رئيس كورس دون خوان الابن الوحيد للملك والملكة · وعاصر انشيتا ـ اوكاد ـ جوسكان دى بريه ،

وكان من ابرز الموسيقيين الاسبان فى العصر ، وترك لنا تراثا وفيرا من القداسات والموتيت وكذلك موسيقى شعبية . ويقف انشينا فى نهاية عصر زاهر من الفن القومى يدرسه الموسيقولوجيون الآن بشغف متزايد . وعلى الرغم من ان الموسيقى الفرنسية والبورجونية والايطالية قد استطاعت شق طريقها الى البلاد ، وتوطنت بالترحاب فى قشتالة وارليون ، الا ان شعبيتها لم تحل دون ظهور فن وطنى ، خضعت فيه الموسيقى الوطنية خضوعا كاملا لغايات النص الشعرى، وتفرق هذه الحقيقة بين الاغنية الاسبانية والاغنية الفرنسية الفلمنكية ، وتدل على انحدارها من بعيد من اصل بروفنسالى ومن اغانى التروبادور . والظاهر ان الموسيقيين الاسبان لم يستسيغوا منطق حرفية الفلمنكيين البوليفونية ، وتعقيدها الجم ، انهم حاولوا اتباع البساطة فى تصميماتهم ، وراعوا الاعتدال فى استخدام الدقائق البوليفونية ، والاغنية الشعبية القشتالية هى التى تكمن وراء هذا الفن . وباقترابنا من نهاية القرن ١٥ بدا الموقف يتغير . ولابد ان يكون الترحيب بأسلوب التأليف البورجونى والفرنسى الفلمنكى قد حدث فى الربع الأخير من القرن الخامس عشر ، لان الموسيقيين من امثال انشينا كانوا متضلعين فيه بالفعل .. واخيرا عندما خطى عصر التاريخ الاسبانى السابق ، لعصر الاصلاح ، الأسبانى فاننا نصادف موسيقيين ملمين الى درجة كبيرة من الكمال بالأسلوب الفرنسى الفلمنكى ، والأسلوب الايطالى الفلمنكى بحيث يتحتم علينا القول بانتمائهم هم والمؤلفين الآخرين الى ما يدعى « بمدرسة روما » . تعتمد شهرة الموسيقى الاسبانية على هؤلاء الموسيقيين الذين نشطوا فى روما ، واحتضنوا ـ بقدر سماح تعصبه العنصرى ـ المثل الباليسترينية . وعلى هذا فلو اردنا معرفة كيف كان حال الأسلوب الاسبانى المميز فى القرن السادس عشر ، علينا ان نتجه الى اعمال الموسيقيين الاقل شهرة من هؤلاء ممن عملوا فى كاتدرائيات ملقة واشبيلية وبرشلونة ..

الموسيقيون الكورائيون فى المدرسة الاسبانية الفلمنكية

سواء تأملنا الموسيقيين الأسبان الذين عملوا فى كاتدرائيات وطنهم او الموسيقيين المشهورين العديدين المنحدرين من اصل اسبانى ممن يستطاع مصادفتهم فى كل مراكز الفن الكبرى فى روما وفيينا وبروكسل ونابلى ... الخ .. ، فاننا سنرى لاشتراكهم جميعا فى نفس مشاعر النشوة الروحانية ، ونفس الصرامة والرصانة ، ونفس شطحات الخيال الكاثوليكية الاسبانية التى تميز بها المصورون الاسبان فى العصر ، ساعد الموقف السياسى ، وتكوين الامبراطورية بقدر كبير فى انتشار الموسيقى الاسبانية ، وكذلك الفاتيكان بسياسته المتزايدة النشاط . وحظى الموسيقيون بالكثير من الاعجاب ، وازداد الاقبال عليهم فى كل مكان من اوروبا

وامريكا . وفرانشيسكو جويريرو (١٥٢٨ ـ ١٥٩٩) واحد من الاساطين الذين امضوا حياتهم فى اسبانيا فكان رئيسا للكورس فى كاتدرائيات اشبيلية وملقا ، غير ان اعماله التى صادفت اعجابا كبيرا قد نشرت فى فرنسا والفلاندرز وايطاليا ، وشعر جويريرو سنة ١٥٨٨ باقتراب منيته ، واعرب عن رغبته فى الحج للديار المقدسة لأسباب عبر عنها بسذاجة وتقوى فى مذكرات اسفاره المسماه El Via je de Jerusalem ونشرت فيما يقارب العشر طبعات فى غضون القرنين السابع عشر والثامن عشر : « كنت ملزما بحكم مهنتى بتأليف كانزونات وفيلانثيكوات جديدة فى كل عيد من اعياد الميلاد ، وفى كل مرة صادفت كلمة بيت لحم ازدادت رغبتى لزيارة الأرض المقدسة واداء موسيقاى هناك فى صحبة الملائكة والرعاة الذين سيحضرون الحفلة الاولى » . واعتمدت مؤلفات عيد الميلاد التى ذكرها جويريرو على نصوص اسبانية ، على غرار ما يحدث فى الموسيقى الشعبية . فى هذه « الفيلانثيكوس » ، ترك الموسيقيون الجادون لخيالهم العنان ، لانها كانت مقطوعات درامية حقة تهدف الى تصوير الشخصيات الدرامية فى اسطورة عيد الميلاد ، وتضمن الخليط المتعدد الالوان من الشخصيات التى مجدت مولد المسيح الى جانب الشخصيات التقليدية للرعاة والجنود والطلبة وعامة الشعب زنوجا وهنودا من امريكا ، كثيرا ما كانوا يتكلمون بلغتهم الوطنية . ومن هنا انتهز المؤلف الموسيقى الفرصة وحاكى الأغانى الشعبية فى مختلف المقاطعات والمستعمرات الاسبانية . هناك اسبانى آخر ذو مكانة عالية تركز نشاطه فى بلاده، ولم يقدم على مغادرتها قط : خوان بوخول (١٥٧٢ ـ ١٦٢٣) . وهو موسيقى قطالونى ورئيس كورس « تراجوانا » و « سيراقوزه » و « برشلونة» ولولا دراسة القطالونى القدير الأب ميجيبنى انخليس الذى نشر عدة مجلدات ضخمة ضمن مشروع نشر طبعة كاملة لاعمال بوخول ، ما كان بوسعنا معرفة أى شىء عن هذا الموسيقى العظيم . وهو بلاشك مجرد واحد من الجهابذة الأسبان الذين استطاعوا تجديد انفسهم ، ومن ارباب الاعمال المدفونة بمكتبات الكاتدرائيات والأديرة ، فى انتظار ائمة البحث والتنقيب .

تضمنت جماعة المشايعين لروما من الأسبان العديد من الموسيقيين المرموقين: «بارتولومى امكوبيدو» مات ١٥٦٣ وفرانشيسكو سوتو دى لانجا (١٥٣٩ ـ ١٦١٩) و « كريستوبال موراليس » (١٥٠٠ ـ ١٥٥٣) و « توماس لويس دى فيكتوريا » (١٥٤٠ ـ ١٦١١) . والاخيران اعظم اعلام البوليفونية الدينية الأسبانية الرومانية .

اتبع « موراليس » وتلميذه « فيكتوريا » فى مؤلفاتهما اخلص الأساليب البوليفونية الفرنسية الفلمنكية ، كما تمثل فى صورته الرومانية . والأسلوب هو نفس الأسلوب الكاثوليكى البوليفونى العالمى ، اما روحه فاسبانية . وتوهجت

موسيقاهما بالرؤى التى كانت تشع من المتصوفين ، بعد ان تكشـفا فى النص لحظات درامية قاما بتصويرها بموسيقى حريفة بغير ان يتخليا قط عن انطلاق الاسلوب البوليفونى لمدرسة روما ، درس موراليس فى اشبيلية ، وتعلم وفقا للتعاليم الفرنسية الفلمنكية الخالصة • وتحتوى كتب الكورس فى كاتدرائية اشبيلية على العديد من الاعمال التى الفها اعلام معروفون فى سائر الانحاء ، ومازالت هناك بعض مســتنسخات من مخطـوطات جوسـكان محفوظة فى مكتبة كورس الكنيسة • ويدعم ظهور مؤلفات موراليس الاولى ضمن مجموعة الموتيت نشرها جوميير (١٥٤١) احتمال تقابل الموسيقيين عندما صحب جوميير الامبراطور شارلكان فى زيارته لاشبيلية ١٥٢٦ • وفى سنة ١٥٢٥ قبل موراليس كمنشد فى كورس الكنيسة البابوية ، وضم هذا الكورس كثيرين من الاسبان • ومع هذا فلم يطل موراليس اقامته فى المدينة الخالدة ، كما يتبين لنا من ذكر اسمه بعد ذلك بفترة قصيرة ، فى عدة اماكن من اسبانيا • وامضى ما بقى من حياته متنقلا من مكان لآخر ، ومن منصب لآخر حتى اعلن مجمع الاساقفة فى طليطلة عن ، الفراغ الذى تركه موراليس بعد وفاته ، فى ٧ اكتوبر سنة ١٥٥٣ •

كان هذا الموسيقى ، الذى عرف بالقلق والعناء ، من اعظم موسيقيى القرن فهو يمثل اكثر من اى اسـبانى آخر جدية الفن الاسبانى وسموه • لم تسقه الكونترابنطية البالغة قط الى اية مغالاة • ومنجزاته كلها من قداسات وموتيتات ماجنيفيكات وكذلك بعض مؤلفاته الدنيوية ، نماذج فى وضوح الفكرة والتعبير تكشف عن احساس نادر بالشاعرية الغنائية والجمال الكورالى •

ولد فيكتوريا فى قشطالة القديمة بابرشية افيلا حوالى سنة ١٥٤٠ • والمعروف عن سنواته الاولى وتعليمه قليل ، ولكنه استفاد من منحه لفيليب الثانى ، وسافر سنة ١٥٦٠ الى روما حيث التحق بالكوليجيوم جيرمانيكوم وهى كلية يسوعية انشأها لويولا • وتشير كل الدلائل الى انه قد رسم قبل مبارحته لأسبانيا ، ولابد ان يكون قد تلقى قدرا وافيا من التعليم الموسـيقى وفقا للطريقة الفرنسية الفلمنكية قبل ان يتولى على التعاقب منصب رئيس الكورس فى كليته ثم فى كنيسة القديس ابولينير ، وتوثقت صلة فيكتوريا بباليسترينا اثناء اقامته بروما ، التى انقطعت بعد تعيينه شماسا للامبراطورة الأرملة ماريا ابنة الملك شارلكان وشقيقة فيليب الثانى ، فلما عاد الى وطنه شغل منصبا متواضعا : رئيس الكورس وعازف ارغن فى الدير الذى اشتهر بايوانه Descalzas Reales ، ولجوء الامبراطورة وابنتها الأميرة مرجريت عندما اعتزلا الحياة الدنيا • ولما اضطلع باعباء الشماسة اوشك على ترك الموسيقى للتفرغ الكامل للقسوسية ، ولكن الاحداث قد سارت على نحو آخر لحسن الحظ وكان هذا متوقعا ، فلقد اعترف فيكتوريا نفسه ، عندما

اهدى احد مؤلفاته للبابا جريجورى الثالث عشر ، بانسياقه وراء حافز لا شعورى للنهوض بالموسيقى الدينية • وبعد ان عين رئيسا للكورس فى روما ، الف فى اثنو مجلدا من « الموتيت » اهداه الى الكاردينال تروشبس الخبير الكبير فى موسيقى الكنيسة واشبين ياكوبوس دى كيرل • ويحتوى هذا المجلد على الموتيت المعروف ، كم هو مجيد ، Quans Glorioeum والموتيت الآخر انتم اجمعين O Vos Omnes وينسب فى بعض المؤلفات الحديثة خطأ الى موراليس وتكشف هذه الموتيتات عن مدى قدرة الفنان الموسيقى الاسبانى على التعبير • وبينما الف بعض اقرانه من موسيقيى روما اعمالا كونترابنطية فنية مصقولة ، اظهر فيكتوريا قدرا كبيرا من حرارة المشاعر ، وعرف فى نفس الوقت بمنأى عن استعراض البلاغة • واستمر بعد عودته الى اسبانيا فى نشر مؤلفاته التى كانت تظهر احيانا بعد فترات انقطاع طويلة • ومن بين القداسات والموتيتات والمزامير مؤلفات عديدة الفت لستة سطور لحنية او ثمانية او تسعة او ربما لاثنى عشر سطرا ، فيها مظاهر من الجلال والابهة المأثورين عن بداية الباروك ، بدت فى الكورسات الفينيسية المزدوجة والثلاثية التى كانت مألوفة لموسيقيى روما •

فيكتوريا هو أول موسيقى يلحن كل تراتيل طقوس السنة ، وظهر هذا العمل الذى نشر بعنوان Hymni Totius Anni Secundum Santctae Romanae. Ecclesiae Consuetudinem

تراتيل لكل مواسم السنة حسب نظام كنيسة روما، فى روما سنة ١٥٨١ • وماتت الامبراطورة ماريا فى مارس سنة ١٦٠٣ ، فالف تخليدا لذكراها قداسا جنائزيا ١٦٠٥ بعد تتوجا لفنه ، ومن اروع المؤلفات الكورالية فى التراث الموسيقى باسره، وسـماه فيكتوريا نفسـه باغنية الوداع • والواقع انه لم يؤلف اى شـىء بعد ذلك ، وعندما اختطفه الموت فى ٢٧ اغسطس ١٦١١ كان يعمل شماسا لانفانتا مرجريت وعازفا لارغن الدير ، بعد تخليه عن وظيفة رئيس للكورس عقب وفاة الامبراطورة • لم تقف شهرة هذا القس المتقاعد عند اوروبا ، ولكنها امتدت الى المستعمرات الاسبانية فى امريكا ، كما يتبين من احدى الوثائق التى تحدثت عن هدية ارسلها اليه احد المعجبين به فى عاصمة بيرو •

ولد فيكتوريا فى نفس المكان الذى ولدت فيه القديسة تريزا اليسوعية (١٥١٥ ـ ١٥٨٢) وتعد أبلغ مثل تجسـمت فيه الروح الدينية الاسـبانية ، وان كان التوافق فى مكان المولد لم يكن ذا دلالة رمزية فحسب ، فلقد اثبت الفنان الموسيقى انه من الرفاق الروحيين للقديسة تريزا وللقديس خوان دى لاكروث ولويولا • ولم يؤلف هذا القس الملهم ابن الكنيسة الجاد أى سطر من الموسيقى الدنيوية • ففى حين الف باليسترينا مجلدا او مجلدين من المادريجالات الروحانية ، كانت حقا بعيدة كل البعد عن الطابع الدنيوى ، ولكنها لم تكن تستعمل للاغراض الطقوسية

لم يعتمد فيكتوريا حتى على إى لحن ثابت «كانتوس فيرموس» من أصل دنيوى ٠ والتشابه العام بين اسلوبه واسلوب بالسترينا مثير للدهشة، بحيث يتعذر التفرقة بين الكثير من اعماله ومؤلفات موسيقى روما الكبير ٠ على انه اذا كان بعض المؤلفين قد ادعوا تاثر فيكتوريا بباليسترينا ، فان مثل هذا التاثير كان متبادلا على اية حال ٠ فلقد كشف الأسلوب العاطفى الحار فى موتيتات بالسترينا التى ظهرت بعد سنة ١٥٨٤ عن علامات واضحة من هذا النور الروحانى الذى شــع من مبدعات صديقه الاسبانى ، وقرينه ٠ ولو امكن التجاوز عن السطور الكاملة من البوليفونية الكورالية والمؤثرات الأثيرية الصــافية لحرفية المؤلفات الايطــالية الفلمنكية التى اعتمد عليها هذان الموسيقيان فى التعبير ، فاننا سندرك انهما كانا يعيشان فى عالمين مختلفين ٠ فالايطالى ابن روما غارق فى احلام التبريكات والتقوى والرقة حتى اقترب من المعنى السائد للجمال الروحى كما عبر عنه رافايل ٠ اما الاسبانى، فقد تاثر بما توحيه آلام الصلب، وانفعل انفعالاً حارا متوهجا كان يبدو مثيرا فى مشاعره الدرامية ٠ وتشهد الحان فيكتوريا لبعض أجزاء من مشهد صلب المسيح ، وفقا للقديس متى والمتضمنة فى العمل المسمى Officium, Hebdomadae Sanctae (١٥٨٥) بالقدرة الفذة على التعبير الدرامى فى المؤلفات الكورالية الخالصة ، ولو قورنت بشدة الانفعالات الروحية التى عززها الاسلوب البوليفونى المنطلق الذى ازداد طواعية بعد اتحاده بالمادريجال ستبدو موسيقى الام القرن الثامن عشر ـ بما فى ذلك منجزات باخ مجرد اختلافات فى الشكل الخارجى ٠

لا ينتمى هذا الفن الى عصر النهضة الموسيقى فيكتوريا تنقلنا مثل المسرح الاسبانى والتصوير الاســبانى الى عالم الباروك ومشــاعره ، فهو ليس عالم « مادونات » رافاييل الوديعة ، ولكنه عالم وجوه الجريكو المستطيلة التى عبجها فيض الشعور الدينى ٠

موسيقى انجلترا فى عهد ما قبل اسرة تيودور

من المعروف ان العديد من الافكار السائدة فى اوروبا الحديثة قد انحدر من انجلترا ، وكانت اول من اعترف بحرية الفرد : المبدأ الأساسى للمجتمع الحديث ٠ وحظى بالاعجاب فى سائر الانحاء نظام الحكم فى انجلترا وتقدمها الاجتماعى ٠ بيد ان كل من اجمعوا بالثناء على خصــال الانجليز ، قد اجمعوا بالمثل على انكار اتصافهم باية قدرة على الابتكار الفنى ٠

ان ما يقال عن وجود ارتباط بين الاجداب الفنى والطبيعة التجارية للمواطن الحديث أمر غير مستغرب ٠ وظهرت هذه الحقيقة فى حالة الموسيقى واضحة فى

العصور الحديثة فلقد تسببت ضرورة خلق نفر من أصحاب المهارة لخدمة مصالح الكنيسة والحكومة فى ظهور عقيدة اقتصادية تطالب « بمجتمع مؤلف من افراد يعملون فى خدمة الدين والاخلاق ، ويرون فى جريهم وراء اعمالهم بامانة وحماس أعظم خدمة يمكن أن تؤدى للكنيسة والدولة» ٠ هذه الفكرة هى المثل الأعلى الذى حاول البروتستانت من رجال الدولة غرسه فى الشعب الانجليزى ، ونجحوا فى تحقيقها افضل نجاح كما يتبين من عدم اعتراض اكثر من قلائل على تعاليمهم فى بداية القرن السابع عشــر ٠ وبعد مخاطرات رحلات البحث عن الذهب ، أى استعمار بقاع جديدة ونمو الصناعة الانجليزية ، والازدهار الفذ للتجارة فى اعقاب فقدان انفرس لسيطرتها ، والعلاقة الحية مع دول البحر المتوسط وبحر البلطيق تشبعوا بالاعتقاد بانهم وجدوا لتزعم العالم ٠ ووسط ما عاد من نفع من كشــوف جغرافية ، وحسابات التجار ، والبحارة ، ازدهر ادب رحيب مستلهم من الطبقة المتوسطة التى افتتنت به ٠ ولم يمر وقت طويل حتى ظهرت آثار رد الفعل الذى اعقب هذا الاتجاه فى عالمى الأدب والفن ، اذ كان كل ما اســـتطاع المؤرخون والموسيقيون الاوروبيون فى القرن التاسع عشر اكتشافه هو المجادلات المضادة للفن والتدهور الساحق الذى لحق بالموسيقى والمؤلفات الموسيقية بعد العصــر التيودورى ٠ وساعد اخفاق الموسيقيين الانجليز والباحثين الموســيقيين ، فى اكتشاف الكنوز الثمينة لحضارتهم الموسيقية على دفع العالم على تكوين صورة مجحفة لموسيقاهم ، ونسوا كيف :

كان البريطانى القديم (البريتون) فى العهد

الذى حفلت فيه بريطانيا بمختلف المغامرات

يضع الاشعار فى لغة وطنه

ويغنيها مصحوبة بالآلات الموسيقية(*)

لابد أن نعترف بأن الخراب الذى احدثته فترة حرب الوردتين كاد ينجح فى القضاء على الموسيقى الوطنية ، وبميل هنرى الثامن الى تشجيع الموســيقيين الأجانب على مزاولة الموسيقى فى بلاطه ٠ ولكن علينا ان نذكر ان كل ما تعرض له الفن القومى كان حالة من الركود ٠ ولذا يتحتم علينا الرجــوع الى عهــد دنســتابل لالتقاط الخيط الذى سييسر لنا استعادة صــورة الموسيقى الانجليزية خلال عهد النهضة ٠

(*) The old gentle Briton in her dayes ... of divers aventures maden Layes — Rymed First in her Mother tongue ... whych Layes with her Instruments they songe.

حتى يتحقق اتصال الموضوع ، قضت الضرورة بالكلام عن دنستابل في معرض الحديث عن موسيقى القارة الأوروبية ، دون بحث لعصره في انجلترا ، فقد ترك دنستابل أثرا باقيا على تقدم الموسيقى الأوروبية . ومن ثم تحتم عند استكمال الكلام عن بزوغ المدرسة البورجونية بتقدير دور هذا الموسيقى الفذ . ولكننا عندما فعلنا ذلك ، لم نستوف تأكيد أهمية المدرسة الانجليزية . وطبيعته فلنرجع الآن الى الموسيقيين الذين نهضوا بأعباء الفن القديم في القرن الذى عاش فيه دنستابل .

في ٢٥ أكتوبر سنة ١٤١٥ ، ولجيه جيش صغير بائس جائع لهنرى الخامس عدوا كامل العدة ، يبلغ عشر أمثاله . لم يتحقق منذ عهد القوطيين نصر مدهش غير معقول مماثل لما حدث في معركة اجينكور . وفيها لعبت الموسيقى دورا بارزا . ويروى كاهن الملك « توماس الهام » ـ وكان حاضرا في اجينكور ، كيف انشد القسس Miserere ، بصوت جهير معززين هجوم الجنود الانجليز . وفي نهاية المعركة ، اشترك الملك مع الجنود في الترنم بأغنية العرفان . وتتعارض الروايات التاريخية حول هذه الأغنية . على أننا نستطيع أن نستخلص بكل يقين أن الأغنية الشهيرة Deo Gracias Anglia ، كانت الأغنية التى تم ارتجالها في المعركة :

الحمد لله تحقق لك النصر يا انجلترا

ذهب ملكنا قدما الى نورمانديا

بحوطه الجلال ، وقوة شكيمة فرسانه ،

هناك حقق الله له نصرا رائعا

حتى تهتف انجلترا وتصيح :

الحمد لله ! الحمد لله ! .

كورس : الحمد لله تحقق لك النصر يا انجلترا(*)

طعن الدكتور بيرتى ، العالم الموسيقولوجى الضليع في صحة هذه الأغنية ، ولكنه نسى دلالة هذه الأغنية البوليفونية المرتجلة على وجود حضارة موسيقية

(*)Deo gracias, Anglia redde pro Victoria _ Owre Kynge went forth to Normandy — with grace and might of chyvalry. — The God for hym wrought mervelously — Where Englonde may calle and cry.

Chorus :

Deo Gracias Anglia redde pro Victoria.

مرموقة ، والأغنية مكتوبة راسخة من الموسيقى ، والايمكن بطبيعة الحال الحكم عليها بمقياس القرن الثامن عشر الوراع ، ومعايير العصر ، أى بمقاييس بيرتى . ونذكرنا أغنية « اجينكور » أيضا بالقدرة الموسيقية الكامنة عند الكلتيين والانجلوسكسونيين ، والتى ظلت في سبات عميق منذ عهود الهراطقة ، الذين تمردوا في القرون السالفة على الكانتوس رومانوس (الأناشيد الجريجوريانية) وخلقوا بوليفونية ـ لا يمكن ، تطهيرها مثل لقاء القدس الموجود في المتحف ، قاومت الظهور مرارا في هذه الأغانى ، وتقدمنا أية نظرة واحدة الى موسيقى أغنية اجينكور ، كيف تميز عروض شعر النص الانجليزى بسلامته وتبعيته للموسيقى في سلاسة ويسر ، بينما لم يراع العروض اللاتينى بتاتا في اللحن ، فكان يتكيف بكل وضوح حتى يتناسب مع بقى الأغنية . وبذلك انتصرت الأغنية الشعبية ـ وهى من مخلفات الهراطقة ـ على الملوك والبابوات ، واقتحمت ظافرة كل ميدان في الموسيقى .

كان هنرى الخامس الملك الذى غنى مع جنوده في اجينكور ، والمولود في ويلز موسيقيا من الدرجة الأولى . وعندما حاول المؤرخون التعرف على هوية المؤلف الموسيقى من توقيع Roy Henry الموجود على أعماله في المخطوطات المحفوظة بقاعة « أولد هول » ، استمروا طويلا عاجزين عن التيقن والوصول الى أى قرار ، ومالوا الى نسبتها لهنرى السادس . ولا جدال أن الملك الموسيقى هو هنرى الخامس الذى شبهه معاصروه من الشعراء والمؤرخين بالملك داوود . ويعزز الروايات الأدبية ما حدث في الجزء الثانى من الطبعة الحديثة التقريبية العهد لمخطوطة « أولد هول » . فلقد عدل تاريخ كتابتها ـ الذى زعم في الجزء الأول أنه حوالى سنة ١٤٥٠ ـ وقدم حوالى الستين سنة . وبذلك تأيد شغف هنرى الخامس الكبير بالموسيقى ، وما كانت عليه انجلترا من ولع مثير بها ، وتحقق تفسير بلوغ الموسيقى الانجليزية القديمة أوجها عند مدرسة دنستابل .

في سنة ١٤١٦ ، حدثت محاولة لاصلاح الفجوة القائمة في الكنيسة ، فقام الملك زيجيزموند (الامبراطور فيما بعد) ملك المانيا وبوهيميا وهنجاريا ، بزيارة انجلترا . أما الى أى حد تأثر الزائر مما رأى وسمع ، فيمكن تبينه من رسالة وداعه عند مبارحته لانجلترا (ذكرت في حوليات انجلترا Chronicle of England لجوان كيجراف .

وداعا وليدم لك المجد والنصر

يا انجلترا السعيدة المليئة بالنغم

لقد وهبت طبيعة ملائكية ،

فانت تخدمين الله وتنعمين بنعمته

اننا نفارقك بهذا الثناء ،

الذى سنردده وننشده دائما(*)

وامتدح مارتين ليفرانك فى كتابه Champion de Dames ايضا الموسيقيين الانجليز فى منتصف القرن الخامس عشر ، وشهد بامتياز عزفهم فى بلاط بورجونيا، وتفرده • وتدل هذه الشهادات على وجود فن موسيقى من اعلى درجة ، شارك بدور فعال فى تيار تاريخ الموسيقى ، وان كانت اهوال الحرب بين ١٤٥٥ و ١٤٨٥ قد انهت الحضـــارة الموسـيقية المزدهرة فى انجلترا • فلم تعد الحوليـات وغيرهـا من المصـادر الأدبية التى كانت حتى ذلك الحين حافلة بالاشارات الى الموسيقى تعنى « بالموزا » • ولم يعد « البريتون » الذين وصفهم تشوسر بالرقة يسجعون ويغنون ، بعد أن أدى تلاحم الأخوة ، وامتشـــاقهم الحسام الى تراجع شاعرية الغناء الى الوراء •

ومع هذا فمن غير المستطاع بين عشية وضـــحاها محو الفن القومى الذى استمر قرونا ، وبالرغم من شح اخبار الحوليات ، الا ان تفسير الازدهار الكبير لفن التيودور كان سيبدو متعذرا ، لو أنه لم يكن استمرارا كامنا لفن قومى • فبالرغم من سنوات الرعب التى قتل فيها كل اخ اخاه ، فان الفنون والآداب لم يقض عليها نهائيا ، وتمتع الموسيقيون الانجليز فى البلدان الأجنبية بقدر كاف من الشهرة حثا دوق ميلان جاليانزو سفورزا على ايفاد كبير اسـاقفته لانجلترا لاختيار بعض حذاق المغنين الانجليز للعمل بكورسه فى ميلانو • ويرى «وولريدج» ان اللوم الذى وجهه ، تنكتوريس لاتباع دنستابل ينطبق ايضـا على الأغلبية الكبرى من الموسيقيين الانجليز ، ولكن بقدر أقل ، ربمـا أكثر ممـا نميل الى الاعتقاد • وليس هناك ادنى شك فى انه على نهاية القرن الخامس عشر كان قد تم انقراض الفرع الأوروبى من الموسيقى الانجليزية ، ومن هنا جاءت الانتقادات التى وجهها تنكتوريس ، وان كانت هذه الملاحظات لا تنطبق على انجلترا ذاتها او « على الأغلبية الكبرى من الموسيقيين الانجليز » •

(*) Farewel, with glorious Victory.
Blessed Ingland, Full of melody
Thou may be deped of Angel nature
Thou servist God so with byscure
We leve with the this praising
Whech we schal evir sey and sing

اوائل موســـيقيى التيودور

بعد ارتقاء هنرى السابع للعرش ، كان هناك جماعة من الموسيقيين ، المعروف عن حياتهم نزريسـير ، ولكن من المســتطاع بالرجوع الى المخطوطات المختلفة المنتشرة فى المكتبات الانجليزية تقدير منجزاتهم التى امتدت الى الربع الاول من القرن السادس عشر• لم يستطع هؤلاء الموسيقيون تجاهل فن جيرانهم الفلمنكيين، وبذلك اختلفوا عن تشوسر وويكليف اللذين ، وان كانا قد اعتمدا على اشـكال ومؤثرات من الخارج ، الا انهما قد ارتكنا الى العبقرية القومية اكثر من ارتكانهما على الفكر الكاثوليكى العالمى • وبدا فن هؤلاء البورجونيين الروحانى المحلق فى الأثير غريبا على الانجليزى الذى اعتاد الغناء بلا لف او دوران • وتعـــرض الكثيرون منهم لزوابع سنوات الصراع الداخلى العاصفة التى نشا فيها الفريق الاكبر من الموسيقيين التيودوريين • وانحدر حتى الجيل الأصغر الذى ظهر فى عشر سنوات الأولى من حكم هنرى الثامن ، من هذه المدرسة القومية التى ترجع بدايتها الى ايام جيرالدوس كامبرينس • ان الروح المأثورة عن الجزر تحول دون حدوث اى ازدهار فى ظل اية مؤثرات اجنبية • وفى نفس الوقت ، لم تكن هناك اى دلائل تنبىء بما ستؤول اليه قوة بريطانيا ، ودورها فى تاريخ العالم ، وان كان العالم فى جملته قد بدأ يعـانى تغيرات عميقة بعد انطلاقه من حضـــارة القرون الوسطى ، وبعد أن اتسعت الصناعة والتجارة ، وظهرت الحاجة الى استحداث اتجاه اقتصادى جديد ، دعا بدوره الى اتجاهات سياسية وحضارية جديدة ، جعلت انجلترا غير قادرة على الاســتمرار فى الاحتفاظ بعزلتها الكاملة • وبعد ارتقاء أسرة التيودور للعرش ، بدات مكانتها ترتفع فى العالم ، وبدأ بتتويج الملك هنرى السابع سنة ١٤٨٥ ، العصر الحديث فى التاريخ الانجليزى ، وأدى ارتقاء هنرى للعرش ، الذى اشتهر بصلابته السياسية ، الى احلال النظام محل الفوضى التى خلفتها حرب الوردتين ، وساعدت مهارته الدبلوماسية على إحلال السلام بين انجلترا وكل اعدائها ، داخل البلاد ، وخارجها •

يبدو أن هنرى ابنجدون كان استاذا لبعض أوائل الموسيقيين من جماعة اواخر القرن الخامس عشر• وخلفه جيلبرت بانيستر (مات سنة ١٤٨٧) الذىخلد وحدة وردتى يورك ولانكستر فى موتيت من خمسة سطور لحنية مازالت مخطوطتها موجودة فى مكتبة ايتون كولدج • وولتر لامب (من النصـف الثانى من القرن الخامس عشر) موسيقى آخر من الاوائل ، مازالت مخطوطات مؤلفاته باقية • وتمتع وليم نيوارك (١٤٥٠ ـ ١٥٠٦) بشهرة كبيرة فى ايامه ، ولكنه أصبح الآن محاطا بنفس الغموض الذى يحيط العديد من اقرانه لحاجته الى النشـــر الحديث • ولدينا معلومات افضل عن ريتشارد دافى (نكر اسمه آخر مرة سنة

١٥١٤) التى تمثل بعد ان تمضى بضع سنوات فى ماجدالين كوليج بأكسفورد منصب شماس عند ســير وليم بوليين جد الملكة آن ، وظل فى خدمة هذه العائلة حتى سنة ١٥٢٥) • ومن بين مؤلفاته موسيقى للآلام فى أربعة سطور لحنية ، لعيد العنصرة ، مؤلفة فى أسلوب درامى نابض بالحياة ، لا تقتصر قيمتها على كونها مثلا مبكرا لموسيقى الآلام فى انجلترا ، فقد اتضح ان نظرته درامية سبقت اول محاولات فى اوربا لوضع الحان ممثلة للحشود فى الكورس بدلا من الصوت المفرد • اما « هيوآستون » (١٤٨٠ ـ ١٥٢٢) فمن الموسيقيين التيودوريين البالغى الأهمية • الف هذا الموسيقى ـ وكان قسيسا فى كنيسة القديس ستيفن بوستمنستر ابى ـ فى اسلوب ضيق أنيق رقيق، فى بداية القرن السادس عشر • وكانت الحلية التى تميزت بها موسيقاه للآلام (كالسلالم الراكضة ••• الخ •) غير معروفة على الاطلاق فى أى مكان آخر • ولم يدرك أولئك الذين ادعوا فى سذاجة قيام أستون باختراع موسـيقى الآلات مدى الاجحاف الذى الحقوه بالموسيقى الانجليزية ، فمن المتعذر ظهور مثل هذا التضج فى الأسلوب والصنعة الموسيقية خلال الحياة القصيرة الواحدة التى يحياها شخص واحد • واشــهر مؤلفات أستون « الهورنبايب » لآلات الفرجينال ،وتكشف عن تصوير ناضــج ملحوظ لقالب التنويع مع مصاحبة باص مستمر • وشغ وليم كورنيش (١٤٦٨ ـ ١٥٢٣) ـ وكان من المفضلين عند هنرى الثامن ـ فى التأليف الموسيقى الى جانب التأليف الدرامى ، والتمثيل ، وعرض interludes pageant فى القصر الملكى وعندما تقابل الملك مع فرانسوا الاول ملك فرنسا فى تلك المناسبة الخالدة فى ميدان « كلوث أوف جولد) صحبه كورنيش للاشــراف على الجانب الموسيقى من الاحتفالات الفخمية الفذة فى بهائها • ومن بين أعمـاله الموجودة الآن فى المتحف البريطانى ، عدة أغانى جماعية لسطرين او ثلاثة « سطور لحنية » اعتمدت على نصوص انجليزية ، مرحة وساخرة ، وان كانت هناك أيضا عدة أغانى توحى بالتأثر بنماذج بورجونية وفرنسية • وأخيرا نصل الى روبرت فيرفاكس (مات سنة ١٥٢١) ، وعنده يبلغ فن أوائل الموسيقيين التيودور القمة • واثبت جراتان فلود W.F. Grattan Flood فى دراسته لسير الموسـيقيين التيودور الاوائل عضوية فايرفاكس للكنيسة الملكية فى الربع الأخير من القرن الخامس عشر وحصل سنة ١٥٠١ ـ ١٥٠٢ على درجة الدكتوراة فى الموسيقى من جامعة كيمبردج وبعد تلك بعشر سنوات حصـل على درجة مماثلة من اكسـفورد • وظهر آخر مرة كرئيس لمبعوثى هنرى الثامن للموسيقيين فى ميدان « كلوث أوف جولد » سنة ١٥٢٠ قبل وفاته بسنة واحدة • تمتع فيرفاكس فى عهده ـ كما قال عنه انطونى وود المؤرخ الانجليزى المدقق ـ بشهرة كبيرة ، واعتبر الموسيقى الاول فى بلاده • وعندما وصفه جيفرى بالفقر بالموسيقى الرجعى الذى انقطع عن اتباع تقاليد البلدان الواطئة ،فانه قد اذنب أيضا لاغفاله لمكان وجود مدرسة

انجليزية حية أصلية وتبين من احد الكتب الضخمة للكورس المحفوظة فى ايتون كوليج وترجع ـ فيما نعتقد ـ الى ما بين سنة ١٤٩٠ و ١٥٠٤ ، استمرار بقاء التقاليد الوطنية ، بالرغم من الاختلاف بين المؤلفات المتضمنة فى هذه المجموعة والمؤلفات الموجودة فى مخطوطات أولد هول • لم يظهر أى تأثر بالمؤثرات الاجنبية ، لا فى حرفية اللحن ، أو التأليف الموسيقى .وتبعا لذلك لم تكن هناك اية حاجة للتحرر من أية تقاليد أجنبية • ظلت أعمال فيرفاكس غير منشورة على نطاق واسع • وتذكرنا القطعة الجلدة السامية بموسيقى دنستابل الغنية • وتعرض الكثير مما طبع منها حديثا للتشويه بتأثير رداءة النشر • ومع هذا فبوسعنا الحصول على لمحة خاطفة عن براعته الموسيقية من المختارات القليلة المنشورة فى مؤلفات بيرى وهوبكنز •

من المؤسف حقا الا يعقب بحث جراتان فلود، أى محاولة جادة أخرى•ولو راعينا وجود مائة من اسماء الموسيقيين التيودور فى قاعة المتحف البريطانى وحدها سيتضح لنا مدى خصوبة العصر الموسيقية ، والمقدار الكبير من المخطوطات التى مازالت فى حاجة للنشر • ولم تحتو المجلدات العشرة لموسيقى الكنيسـة فى عهد اسرة تيودور Tudor Church Music التى نشرتها دار اكسفورد بتكليف من مؤسسة كارنيجى على أى أعمال للقدامى من موسـيقى عهد التيودور • واقدم اساطين هذه المجموعة هو « تافرنر » ، الذى استهل عصر جديد • والحاجة ماسة لنشر موسيقى هؤلاء الاعلام القدامى فى مدونات حديثة للقضاء على الاضطراب الواضح السائد بين دارسى هذا العصر المهم للموسيقى القومية فى انجلترا •• وبينما وصف « بالفقر » فيرفاكس بالموسيقى الرجعى ، اتجه غيره من الكتاب الى الرأى المقابل : « ان اية (جلوريا) واحدة لفيرفاكس كفيلة باحداث مشاعر من التسامى الروحى الملهم ، تفوق ما تحدثه عشرة قداسات لجوسـكان وكلمنس وفيلليرت وجومبيل»* •• ويتسـاءل المرء فى دهشة • أهذه انسب طريقة للرد على الخرافة البالية التى تصف انجلترا « ببلد بلا موسيقى » •

الاصلاح الدينى فى انجلترا

بعد وفاة دنستابل ، تركز التأليف الموسـيقى فى انجلترا لأكثر من قرن على موسيقى الكنيسة • وظلت اشكالها من قداسات وموتيتات ماجنيفيكات (تمجيد العذراء) ••• الخ ••، بلا تغير حتى فرضت حركة الاصلاح الدينى القيام باعادة توجيه كامل ، فى نفس اللحظة التى حظى فيها الاسلوب الفلمنكى فى البوليفونية بترحيب للموسيقيين الانجليز كافة • على ان حركة الاصلاح الدينى الانجليزى لم تكن حركة واحدة • فلقد تسبب ابناء هنرى ومستشاروهم فى احداث هزة تلو

(★) موسيقى الملك King's Music تأليف جيرالد هيز (١٩٣٧) ص ٧٦ •

الاخرى ، من جراء تذبذبهم بين قبول الاصلاحات الدينية أو رفضها ، وتبعت موسيقى الكنيسة الانجليزية تقلبات الحرب السياسية والمذهبية ، وخرجت بندوب لم تلتئم اطلاقا ·

وربما تعارض مع العقل الزعم بعزو اى تغــيرات باقية فى الحيــاة الدينية والسياسيةفى انجلترا لاى مسببات عابرة كافتتان الملك هنرىبانبولين او رغبته لهذا السبب فى الحصول على ولى عهد من الذكور فالأصح أن صبغ الكنيســة بالصبغة القومية كان نتيجة للانفصــال عن روما ، ولم يكن مســببا لها · ان كانت قومية هذه الكنيســــة ، وتبعيتها للملك واعتمادها على اللغة الدارجة فى شعائر العبادة من المسائل التى قررها البرلمان بعد الانفصال ، ولم تكن مقررات تبنتها الكنيسة ، ودافعت عنها قبل الانفصال · لقد انتصرت القومية على الدولة، واوشكت الآن على الانتصار على الكنيســـة ، ولن كان هذا لم يحل دون اتباعها بعض الملامح التى تميزت بها الضحيتان (الدولة والكنيسة) · ولما الى اى حد كانت الاغراض السياسية للحركة مناهضة للكنيسة الكاثوليكية الرومانية ، والى اى حد بدت المسائل المذهبية قليلة الأهمية فى معارضة الانجليز قبل اواخر القرن السادس عشر ، فامر يستطاع اســتنتاجه من حوليات توماس وولســـنجهام التى يرجع اليها فى أحـــداث باكورة القــــرن الخامس عشــــر ·

راى الملك هنرى الثامن ان مصــلحته تقتضى الامتــداء الى تبرير قانونى لادعائه زعامة كنيسته ، التى ظهرت كنتيجة لاختلافه مع البابوية · وانفصمت العرى التى تربط انجلترا بالكرسى الرسولى عروة تلو الأخرى ، وانتهى الأمــر بحدوث انفصام نهائى ، وبانشاء كنيسة لانجلترا · وحصل هنرى الثامن فى قانون السيادة art of Supremacy على الاعتراف بتصريحه : « عدم خضوع انجلترا لسلطان البابا تبعا للقانون الالهى » ، وكذلك الاعتراف بمكانته « كالرأس الأوحد على الأرض لكنيسة انجلترا » · وبعد مضى سنتين ، طولب كل الرســميين فى انجلترا باعلان نبذهم لسلطان البابا · لم يكن هذا التصــريح اكثر من صــياغة قانونية للميول القديمة التى دافع عنها ويكليف فيما مضى · لم تكن الكنيســـة الجديدة كنيسة لوثرية انجيلية ،ولكنها استمرتكنيسة كاثوليكية انجيلية خاضعة للتاج · وهكذا كانت حركة الاصـــلاح فى انجلترا فى عهد هنرى الثامن مســالة سياسية شخصية فى البداية ، ولم يكن الانفصال عقائدياً الا فى مسالة مكانة البابا ، وبقيت اللاهوتية الكنسية بلا مساس الى حد كبير · وقوبلت معارضة قوانين الملك بالقمع الشــديد ، كما ازيل من الوجود الكثير من المنظمات الدينية المختلفة كالكنائس والاديرة وانتقلت ملكيتها بحق الشــفعة · وبالرغم من وجود اختلاف بين الطريق الذى اتبعته حركة الاصلاح الانجليزى والطريق الذى سارت فيه الحركة الجرمانية ، الا انها انتهت الى نفس النهاية فى اخر المطاف : الخلاص

من حكم الهراطقة الذى استمر قرونا طويلة وهكذا انصرفت الكنيسة الانجليزية عن روما امها الرؤوم التى انشاتها وظلت تتمتع عندها بالحظوة فترة طويلة من الزمان ، وغدت كنيسة مستقلة فى انجلترا ، وهو اتجاه بدا قبل ذلك بقرنين بفضل الانجليز الفيورين · لم تشترك هذه الحركة التى كانت سياسية خالصــــة ، فى بدايتها ، مع الاصلاحات العقائدية عند الجرمان لا فى كثير ولا قليل · وان كان الملك قد اكتشف بالفعل التاثير السياسى للموقف الجرمانى ، وبحث عن ســبل ووسائل لتدعيم الاتصـــال مع البروتســـتانت الجرمان ، وتحالف مع عصــبة شمالكاديك Schmalkadic ·

وتزايدت سرعة التقدم نحو البروتستانتية بتاثير مستشارى الملك ادوارد ·· وشغل بروتستانتيون صميمون الوظائف العليا بالكنيسة · واصدر البرلمان كتابا جديدا للصلوات وقانونا جديدا للايمان تحول فيما بعد الى قانون التسعة والثلاثين مادة Thirty Nine Articles · ولما اعتلت مارى الكاثوليكية العرش ســنة ١٥٥٣ صـــممت على الاعادة الكاملة للعقيـدة التى اســتمر معظم رعاياها فى اعتناقهـا وتسبب حــكم مارى فى تعطيل التقدم القومى الكبير لفترة قصــيرة ، بعد مطالبتها باستبعاد كل الاجراءات التى ادت الى انفصال كنيسة انجلترا عن روما ، واستبعدت الطقوس القديمة ، واعيد الترحاب بانجلترا مرة أخرى فى المجتمع الكاثوليكى تحت زعامة البابا · ثم اعادت اليزابث ــ مع بعض تغيرات مراسيم هنرى الثامن وادوارد السادس ، وفرض «قانون السيادة» على الأساقفة وحرمت تلاوة القداس ، وتعرض المخالف لعقوبات صارمة ، واتخذت الكنيســة الانجيلية المظهر العام لشكلها الحديث ·

واشتدت مشاعر الاختلافات الدينية بعد انتشار الحركة المناهضة للكاثوليكية فى البلدان الغربية · واحترقت فرنســـا والبلدان الواطئة وانجلترا فى نفس اتون الحرب الدينية التى سبق اشتعالها فى المانيا فى النصف الأول من القرن · وارتفعت فوقهم اسبانيا كزعيمة للجناح الكاثوليكى فى العالم بفضل وحدتها ، وعدم تعرضها لأى معوقات وتمسكها الصميم بالكاثوليكية · ثم اشتعلت خريطة العالم بالحرب ، واكتسب المعسكر المناهض للاصلاح يتزعمه البابا جريجوار الثالث وفيليب الثانى سلطانا لا يقف عند حد ، وخرجت كل من فرنسا والبلاد الواطئة مغلوبتين ، ولم يقف فى وجه الاستعادة غير بلد واحد : انجلترا · وانتقل دور فرنسا الى الانجليز الذين اصبحوا اعداء سياسيين واقتصاديين ودينيين للاسبان · ولم يقف هذا العداء الدفين عند العداوات المباشرة ، ولكنه انتقل عبر المحيط وورثته المســــتعمرات الامريكية · وادى اضطهاد الكاثوليك فى انجلترا ، والتقدم الهائل الذى احرزته البحرية التجارية الانجليزية نتيجة لسطوها على شحنات المراكب الأجنبية ،

وبخاصة الاسبانية ، الى استثارة الملك فيليب الثانى ، ودفعه لارسال اسطوله الضخم : « الارمادا » ضد انجلترا • وساعدت هزيمته سنة ١٥٨٨ على جعل انجلترا قوة بحرية عالية ، كما هى الآن (١٩٤١) ، وأصبحت اليزابث حامية للبروتستانتية ، فشنت حروبا على اعداء البروتستانتية من الكاثوليك فى القارة الاوروبية •

الصراع بين الهيومانية والرينسانس

وحركة الاصلاح الدينى ، وتاثيره على الموسيقى

ابان حكم كل من هنرى السابع وهنرى الثامن وادوارد السادس ومارى ارتفع شأن الطراز القوطى الانجليزى فى العمارة والزخرفة ، اى ما يعرف « بالطراز العمودى » ويتشابه فى الكثير ما يسود هذا الطراز من زوايا شديدة الحد مع طراز الخطوط المستقيمة فى الموسيقى الباكرة لعصر تيودور • وبدأ فى ذلك العصر أول اثر لعصر النهضة الاوروبية يمكن اكتشافه • ذلك التسرب الذى بلغ أوجه فى الطرازين الاليزابثى واليعقوبى • وبعد السنوات الاولى من القرن السادس عشر ، أصبح من المستطاع الشعور بأثر « الهيومانية » فى انجلترا وتزعم هذه الحركة جون كوليت (مات ١٥١٩) المحاضر فى علوم التفسير باكسفورد، وضمت جماعة الهيومانيين (مصلحى اكسفورد) الملتفين حول كوليت أمثال «وليم جروسين » (مات ١٥١٩) من أوائل الباحثين الذين علموا اليونانية فى اكسفورد و « توماس ليناكر » (١٤٦٠ ــ ١٥٢٤) مؤسس كلية الطب الملكية فى لندن ، ومن أوائل الاطباء المحدثين الذين درسوا المؤلفات الطبية فى العصور القديمة ، وسير توماس مور (١٤٧٨ ــ ١٥٣٥) مؤلف « اليوتوبيا » : الصورة النموذجية للدولة المثالية • وصاحب هذه التيارات الحضارية والفنية ــ ان لم يكن قد سبقها ــ التمهيد للاسلوب البورجونى الفلمنكى فى التاليف الموسيقى ، والترحيب به • ويتعذر تحديد التاريخ الفعلى لتقديم الأصول الجديدة فى التاليف الموسيقى ، ولكن هناك احتمالا بعيدا ان يكون هذا قد حدث فى الربع الأخير من القرن الخامس عشر • ففى بداية القرن السادس عشر ، ظهر فى أعمال « تافرنر » تقدم ملحوظ فى حرفية وصقل التراكيب اللحنية ، وفقرات المحاكاة الكونترابنطية ، وتاثر بها منذ ذلك الحين الأسلوب الكورالى الانجليزى « فازداد فخامة ، وصفاء فى الرنين ، وحبكة وتماسكا فى البناء » • ومن بين أسباب التاثير الجديد ، تبادل المخطوطات ، وربما رجع السبب الآخر الى الاحتكاك الثقافى بالفلاندرز وفرنسا واسكتلنده ، فخلال الحروب مع فرنسا ، حارب الفلمنكيون الى جانب انجلترا ، ولابد أن يكون قد حدث اتصال حضارى بين الحليفتين ، بالاضافة الى الزيجات العديدة بين أسر نبلاء البلدين • ونشطت الحياة الموسيقية نشاطا بالغا باسكتلنده ، وآزر ملوكها هذا

النشاط مؤازرة خيرة ، واظهر أغلب ملوك اسكتلندة من جميس الاول الى مارى، عطفا على الموسيقى • وكانت هناك عدة مدارس للغناء Sang scholls يتعلم فيها الشباب الغناء • وفى الكاتدرائيات ، كورسات حسنة التدريب • وانتشر فى المدن عدد وفير من المنستريل • والأدب الاسكتلندى زاخر بالاشارات الى موسيقى الشعب •• وساعدت الظروف السياسية على حدوث اتحاد وثيق بين اسكتلنده وفرنسا ، وبذلك ظهر أثر فرنسى ملحوظ فى فن عمارة اسكتلندة وأدبها • وعلى هذا فلا عجب اذا صادفنا نفس الميل فى الموسيقى • اتصلت الفلاندرز أيضا باسكتلنده بروابط تجارية ، وأحيانا كان « منستريل » البلاط الاسكتلندى يوفدون الى الفلاندرز لتعلم حرفتهم •

لابد أن يكون الموسيقيون الفلمنكيون قد ظهروا فى انجلترا حوالى نهاية القرن الخامس عشر • ففى مجموعة ترجع الى سنة ١٥١٦ ، وتحتوى على موسيقى لسامبسون عميد الصلاة الملكية ، هناك موتيت غير معروف المؤلف ، اتبع فيه الأسلوب الفلمنكى وحده ، بينما يحمل موتيت آخر توقيع بنديكتوس دى أوبيسيوس • وكان هذا « البنديكتوس » عازفا للارغن فى كاتدرائية نوتردام فى انفرس • وتذكر محفوظات الكاتدرائية صراحة انه سافر الى انجلترا فى منتصف فبراير سنة ١٥١٦ ، كما يتبين من محفوظات الصلاة الملكية تعيين « بينيه دى أوبيسيوس » عازفا لارغن القصر عند هنرى الثامن فى مارس ١٥١٦ • وسوف تقنعنا أية لمحة خاطفة الى قائمة موسيقيى هنرى الثامن ، بأن «بنديكتوس» لم يكن الموسيقى المحترف ذى الخبرة الأوحد من ابناء المدرسة الفلمنكية بالبلاط فى السنوات الباكرة من حكم الملك ، فهناك اسماء مثل غليوم دفنت أو بيتر فانفيلدر ممن ينتمون صراحة الى النازحين من وراء الفلاندرز • ويتفق كتاب سيرة شارلكان على القول بقيام الملك سنة ١٥٥٠ عندما كان أرشيدوقا ــ اصبح امبراطورا بعد ذلك ــ بزيارة انجلترا برفقة الفنان هنرى بريدنيين (أوبريدمير) وكان موسيقيا مرموقا فى عصره • كان هناك موسيقيون أجانب عديدون فى خدمة الملك• وتتحدث رسائل الشعراء الفنيسيين عن وجود موسيقى من بريشيا كان يتقاضى من الملك ثلاثمائة دوقية سنويا نظير عزفه للعود • وصادف عازف الارغن الفينيسى « ديونيزيوميمو » نجاحا منقطع النظير فى القصر ، الى حد قيام هنرى بتخصيص راتب له فى سنة ١٥١٥ وهكذا تعرضت الموسيقى القومية الانجليزية لتغيرات جذرية كاملة •

أسفرت عن ظهور نشاط فنى كبير المكاسب الطائلة التى حصلت عليها عائلات جديدة من المشتغلين بالتجارة ، واثراء الكثيرين من محاسيب البلاط ، مما أغدقه

عليهم الملك من الاراضى والثروات المنتزعة من الأديرة بعد اخضاعها ، فازدهرت المنظمات الموسيقية المماثلة لكورسات الكنائس فى أوروبا واساتذة العزف على الارغن فى الكنائس الكبرى • وكان لكبار اللوردات ايضا كورسات خصوصية ممتازة • ومع الاعتراف بتميز كورسات لينكولن وويلز وغيرهما من الكاتدرائيات الأخرى الا أن المصلاة الملكية فى لندن كانت رائدة بمجموعتها الموسيقية ، وأدى تفوقها الفنى فى القرن السادس عشر الى تركز النشاط الخلاق فى لندن ، لأن أغلب الموسيقيين المهمين كانوا يعاملون فيها نفس معاملة سادة الكنيسة •

وازداد نشاط الحياة الموسيقية ـ مثلما حدث فى عهد هنرى الخامس ـ بفضل أحد الملوك الذين وجهوا قدرا كافيا من الاهتمام الجاد للموسيقى ، ومن آيات ذلك اهتمامه بدراستها دراسة وافية • ويروى ادوارد هول (حوالى ١٤٩٨ـ١٥٤٧) المحامى والمؤرخ ومؤلف كتاب عظيم بعنوان « اتحاد عائلات الاشراف العريقة فى لانكستر ويورك » ـ واشتهر عادة باسم « حوليات » بعد مشاهدة للحياة فى بلاط الملك « كيف كان هنرى الثامن يؤلف قداسات عظيمة ذات خمسة سطور لحنية ، كثيرا ما كانت تغنى فى كنيسته ، وبعد ذلك فى أماكن مناسبة أخرى » •

خلال السنوات الاولى من حكم هنرى ، صادف الاسلوب البوليفونى المستوعب للاسلوبين الفرنسى والفلمنكى استاذا من الدرجة الاولى فى شخص « جون تافيرنر » (١٤٩٥ ـ ١٥٤٥ أو ١٥٤٨ ؟) الذى شغل سنة ١٥٢٦ منصب رئيس للموسيقى فى كلية الكاردينال وولزى بأكسفورد • وأبدع هذا الموسيقى ذو المميزات والقدرات الفذة ، والجدير بمعاصرة جوسكان واترابه ، مجموعة رائعة من موسيقى الكنيسة نشرت فى المجلدين الاول والثالث من « مجموعة موسيقى الكنيسة فى عهد أسرة تيودور » • وبعد مبارحة تافيرنر لاكسفورد سنة ١٥٣٠ انقلب راسا على عقب نتيجة لاعتناقه مبادى الاصلاح الدينى • ان هذا ينقلنا مرة أخرى الى الاحداث السياسية الدينية التى حدثت فى عهد الملك هنرى الثامن ، وأثرت على مستقبل الموسيقى الانجليزية تأثيرا عميقا فاق ما حدث فى أى بلد آخر •

كان حل الأديرة ضربة قاصمة وجهت لفن الموسيقى • اذ كان كل دير يقتنى كورسا عتيدا ويضم واحدا أو أكثر من عازفى الارغن • حدث فى الأديرة الستمائة التى تعرضت للتحطيم دمار عنيف للموسيقى • ومن سوء الحظ أن أكثر المصلحين تزمتا قد استطاعوا اعلاء كلمتهم فى أكثر الاحوال • فعلى الرغم من أن هنرى ذاته قد حاول المحافظة على الشعائر الكاثوليكية ، الا انهم واصلوا حملتهم المدمرة على المؤلفات الطقوسية • أما ما هو أسوأ من ذلك ، فكان اتجاه بعض عظماء الموسيقيين انفسهم • ولقد تحدثنا عن اعتناق تافرنر للبروتستانتية بعد

مغادرته اكسفورد سنة ١٥٢٠ • بعدما صمت صوت الشاعر والموسيقى الكامن فى وجدانه • واستحوذت عليه فكرة متزمتة دفعته الى اقتراف أعمال عنيفة • وامضى سنواته الأخيرة ، بوصفه عميلا مأجورا لتوماس كرومويل فى اضطهاد بشع لمؤسسات الأديرة • وذكر جون فوكس (١٥١٦ ـ ١٥٨٧) المؤلف الشهير لكتاب Actes & Monuments فى معرض روايته لتاريخ اضطهاد المصلحين كيف أعرب « هذا التافرنر عن الكثير من الندم لأنه ألف أغانى وترانيم للبابا ألفها عندما كان معدوم البصيرة » • ووقع موسيقى ممتاز آخر : جون ميريكه (مات سنة ١٥٨٥) ضحية لتعصبه اللاهوتى • وتميزت نظرته لطبيعة موسيقى الكنيسة البروتستانتية بوضوحها الفذ • وربما ساعدت مواهبه على تغيير اتجاه موسيقى البروتستانتية فى انجلترا كلها • ومع هذا فمن وجهة نظر المؤرخ الموسيقى أن ما ترتب على ذلك كان أوخم من مجرد التكاسل المؤسف فى الخلق عند قلة من الموسيقيين البارزين ، فلقد تعرض مستقبل الموسيقى الانجليزية كله للخطر •

ترتب على الخلاص من الطقوس والاحتفالات والصور والتماثيل الدينية والبوليفونية الفنية فى الموسيقى ، واستنكار التجسيد آثار مباشرة أضعفت من احترام الجموع وتهيبها ، لأن عقليات الشعوب تلتف حول الرموز • ولن ينكر القيمة الدينية للتصوير والنحت والموسيقى والشعر الا أولئك المحرومون من كل احساس جمالى وفنى • ومع هذا فقد أعلن كثيرون من زعماء الحركة فى انجلترا معارضتهم لدور الفنون فى الدين ، وما دفعهم على الأقدام على ذلك أولا عدم تنبههم لدور الدوافع الفنية ، وثانيا ـ طغيان رغبتهم القومية فى الاستقلال الذاتى والتحرر من أى رباط فكرى على حب الفن الذى كان وثيق الارتباط فى اذهانهم « بالتفاهات البابوية » •

كثيرا ما نظر للكنيسة كمنظمة لرجال الدين لا للشعب ، من جراء تمسكها الدائم بالأمر والنهى واحتكارها الحياة الروحية والفكرية • كان رجالها الاوصياء الوحيدين على العلم ، يتناقلونه بلغة الكنيسة البعيدة عن متناول الشعب ، ومن هنا جاء احتكارهم له • أما على عهد هنرى الثامن ، فقد تغير الموقف ، بعد أن اخرجت الطبقة المتوسطة الصاعدة مؤرخيها وشعراءها • وبذلك تحول الباحث الدينى الى متخصص ، كما دعى الموسيقيون للتعبير عن ذاتهم بتزويد الكنيسة الطالعةبموسيقى جديدة،ووصلت حركة الاصلاح الدينىالجرمانية الى نفسمفترق الطرق،وان كان زعماؤها قد تنبهوا تنبها كاملا لدور الموسيقى والشعر فىالعبادة• فلا يخفى أن لوثر عندما طعم موسيقى كنيسة « الاصلاح » بالعنصر الشعبى كان تواقا للمحافظة على الموسيقى الفنية بالرغم من درايته بالطابع البابوى لمثل هذه الموسيقى • وهكذا كتب فى الحث على العبادة (ضد الاتراك سنة ١٤٥١) •

ملحوظا ، وان كانت مميزات موسيقى « كتاب الشعائر العامة المدونة ، وخصائصها المحمودة لم تصادف أى صدى بين معاصريه • وبمجرد تخلى « ميربيك » ذاته عن التاليف الموسيقى ، استرعت الألحان الكورالية للشعائر انتباه كل الموسيقيين •

ومن المبدعات الموسيقية الأخرى للاصلاح الدينى الانجليزى ، « الانتيم » الذى حل محل الموتيت عند الكنيسة اللاتينية • وتغير بتغير الزمان معنى الكلمة التى لا يشك فى اشتقاقها من الكلمة اليونانية « انتيفونا » • واستعملها قبل ذلك الشاعر الانجليزى تشوسر ، ثم استعملت الآن للدلالة على اى نوع من الاناشيد الوقورة كالنشيد القومى • ولكنها تعنى أساسا الترتيل الانجليزى بنوع خاص ، او أى اغنية كنسية مماثلة ، تغنى فى نهاية صلاة الصباح وصلاة المساء • وتحدد معالم « الانتيم » ، فى شكله الذى بدا فيه فى أواخرعهداليزابث • وأصبح مقطوعة من موسيقى الكنيسة لها موضع خاص بها فى الطقوس • كانت الانتيمات الأولى ايضا موتيتات مكيفة ومزودة بنصوص انجليزية • وبعد وصول الموجات الاولى للاسلوب الايطالى الجديد لانجلترا ، دخلت فى الانتيم فقرات من الصوت المنفرد المصحوب بالارغن او مجموعة آلات « الفيول » وحدث هذا بوجه خاص عند « بيرد » و « جيبونز » وتجنبت الموتيتات اللاتينية التى استطاعت المحافظة على الجلال العريق لاسلوب الموتيت اللاتينى اى موضوعات تدعو الى المشاحنة أو ينتظر ان تلقى مقابلة سيئة من سلطات الكنيسة الجديدة، وتمثل هذه الموتيتات أهم ناحية فى موسيقى الكنيسة الانجليزية للعصر ، اذا استبعدنا جانبا الاعمال السامية « لتاليس » وبيرد ، وان كان الأخير قد الف أفضل اعماله لطقوس العقيدة القديمة •

يعد كريستوفر تاى حوالى (١٥٠٠ ـ ١٥٧٢) وتوماس تاليس حوالى (١٥٠٥ ـ ١٥٨٥) ابرز اثنين فى مجموعة الموسيقيين ممن كرسوا جهودهم فى ذلك العهد لخدمة الكنيسة الجديدة • وانتج تاى (١٥٧٣) ابداعه الأساسى المساير لروح الاصلاح الدينى: أعمال الرسل The Actes of the Apostles وتضمن هذا العمل أربعة عشر فصلا من Actes التى لم تكتمل بحجة عدم مناظرة شعر حامل دكتوراه الموسيقى المبجل لما يؤلفه من الحان ، ومن الغريب أن يكون هذا اللاهوتى الهاوى المتحمس مؤلفا لموسيقى قداس ذى سطور لحنية ستة يدعى Euge Bone ويعد من افضل أمثلة البوليفونية التيودورية ، واستطاع تاليس تاليف أعمال فى الاسلوب المبسط لطقوس الاصلاح وهو الذى بدأ حياته الموسيقية ايضا كملحن لموسيقى كنسية لاتينية ، واظهر براعة فى الاسلوب الفرنسى الفلمنكى ، اعتمادا على تعدد جوانبه وامتياز تدريبه ، بل

تمكن ايضا من أعقد أسلوب كونترابنطى يؤلف فيه اقرانه الأجانب ، واهم موسيقى بعد « تاى » و « تاليس » فى منتصف القرن السادس عشر هو « روبرت هوايت » (حوالى ١٥٣٠ ـ ١٥٧٤) واغلب مؤلفاته لسوء الحظ مازالت مخطوطات •

كانت اليزابث مولعة بالموسيقى مثل اغلب ابناء اسرتها المالكة ، واظهرت براعة فى عزف العود والفرجينال، كما اعربت عن مودتها لرؤساء مصلاتها الذين عينوا فيها افضل ارباب الاصوات فى المملكة • وانسحت الصرامة الأولى التى ترتبت على لوائح كرانمر المجال أمام طقوس محكمة البناء • اذ كانت اليزابث تعشق الابهة والفخامة ، فى الدين مثل عشقها لهما فى شتى النواحى • ودبت نتيجة لذلك الحيوية فى الموسيقى الانجليزية ، التى استمدت منها قوة دافعة ساعدتها على الاستمرار حتى عهد جيمس الاول ، بالرغم من عدم ميل أول حاكم فى اسرة ستيوارت للموسيقى • سبق ان تحدثنا عن الشهرة الكبيرة التى تمتع بها أوائل المغنين الانجليز والمنظمات الكورالية ، ولكن شهرتهم قد تعرضت للاحتجاب فى عصر اليزابث بعد ظهور الكورسات الكبيرة التى يصل عددها فى الكاتدرائيات الى ستين أو ربما اكثر ، والتى كانت تتبع فى غنائها الطريقة الانجليزية النضرة الرخيمة التى استمرت صفة مميزة للغناء الكورالى الانجليزى منذ عهد « الكونداكتوس » الانجليزى القديم • استمرت موسيقى الكنيسة فى الازدهار على عهد اليزابث ، ولكن الزعامة قد انتقلت خلال الثلث الاخير من عهدها الى الموسيقى الدنيوية ، التى استحدثت اشكالا جديدة وسبلا جديدة فى التعبير •

المدرسة الاليزابثية والجاكوبيه

موسيقى الغناء

« ليس هناك اى حالة أخرى سمح فيها شعب ذو مكانة موسيقية عظمى لهذه المكانة بالتردى زهاء ثلاثة قرون ، ورضى خلال هذه الحقبة بتحمل اللوم لتوقفه عن الابداع » كانت هذه كلمات سير « وليم هنرى هادو » فى مقدمته لكتاب جراتان فلود : Early Tudor Composers • وليس من شك فى أن هذه هى الحقيقة المؤسفة بعينها ، باستثناء ان ما امتدحه هادو وغيره من المدافعين عن الفن الموسيقى الانيزابثى ـ رغم قيمته الفنية ـ كان فى الواقع ضربا من الموسيقى الايطالية المنقولة الى انجلترا : المادريجال الذى ظهر فى كتب المادريجال الاولى سنة ١٥٨٨ ، بعد ظهورها فى ايطاليا بنصف قرن • وتحقق لها النجاح فى انجلترا على التو ، واتجه رهط من الموسيقيين البارزين الى المادريجال الذى

تمتع بشعبية كبيرة رغم قصر عهده ، وازدهر فى عصر انجلترا الاليزابثية والجاكوبى • واختفت الاغنية القومية خلال عصر المادريجال العظيم ، ولا يزيد المعروف عن حالة الموسيقى القومية المحلية عن نزر يسير ، لان الباحثين والكتاب قد ركزوا انتباههم على المادريجال ، وبحث هذه المسألة فى نظر الكتاب الموسيقيين الانجليز مسألة طبيعية ، لان النهوض « بالموسيقى البوليفونية الصميمة التى كانت تؤلف فى هذا العهد يبيح لانجلترا حق التمتع باسم الامة الموسيقية » • ومع هذا فان نفس الكاتب قد اعترف بتعارض روح الاستعراض فى الغناء الايطالى ، وما فى الكثير من الشانسونات الفرنسية من ذلاقة ولا تبصر ، مع الروح الانجليزية » • ويبدو انه من غير المعقول ان يستغرق انتقال المادريجال الايطالى والشانسون الفرنسية الى انجلترا نصف قرن • على انه ربما بدا اكثر من ذلك ابتعادا عن الاحتمال ، عدم قيام بلد موسيقى بمفرده يملك منظمات موسيقية ممتازة ، بابداع موسيقى دنيوية ممثلة لعبقريته ، وكان من الواجب ان تتركز دراسات الباحثين الانجليز على نفس هذا النصف القرن • وربما امكن ارجاع غلبة الموسيقى الدينية فى المخطوطات الباقية للعصر الى المحافظة عليها فى مكتبات الكاتدرائيات والكليات •

ونبه وولرنج الى وجود مجموعة من كتب الاغانى الجماعية فى مكتبة فيلوز Fellow فى ونشستركوليج ، تحتوى على امثلة لاعمال فيلبرت ولاسوس واركاديلت ، وغيرهم من مؤلفى موسيقى الشانسون والمادريجال • والمجموعة اقدم من اول مؤلفات انجليزية للمادريجال بربع قرن • على ان وجود قدر كبير من المادريجالات الاجنبية فى مجموعات مخطوطة ، وزيارة العديد من الموسيقيين الفلمنكيين وغيرهم فى منتصف القرن لدليل على وجود افتتان واضح بالموسيقى الكورالية الدنيوية الاجنبية • واخيرا فان علينا ان نذكر المثل الملموس للاغانى ذات الطابع المادريجالى التى الفها موسيقى انجليزى سافر « الى احدى البلاد الاجنبية المشمسة » • وشهد الموسيقى ودرسها حيثما حل « ولا بد كان قد درسها بصفة خاصة عند الايطاليين الذين توافر لهم نوع مرح لطيف يدعى بالنابوليطانى » • ان اسم الموسيقى الذى اجتذبته كثيرا الفيلانيلا النابوليطانية هو ايثورن (١٥٢٨ ــ ١٥٩٠) • غير انه لابد ان يكون قد استمع الى الكثير من المادريجالات ايضا ، اثناء زيارته لايطاليا • ونعت المؤرخون هذا المؤلف الموسيقى بكل بساطة « بالهاوى » ، ورفضوا ادراك اهميته التاريخية الكبيرة ، وزعم بيتر وورلوك (فيليب هزلتاين) ــ الذى نشر اثنتى عشر اغنية من مجموعة هوايتهورن ــ استحقاق العديد من هذه الاغانى بان تتبوأ مكانة مماثلة لآريات الموسيقيين التى ازدهرت بعد ذلك بجيل •

فاذا رجعنا فى بحثنا للوراء ، سنرى وجود اتصالات ابكر بشانسونات اوربا ، ومنهـا المادريجـالى • فلقد ترجم الانجليز كتـاب ادريين ليروا الشهير لتعليم العود (١٥٦٧ ؟) منذ عهد مبكر يرجع الى سنة ١٥٦٨ • ولمـا كان هذا الكتاب قد احتوى على عدد من اعدادات الشانسونات ، لذا يستبعد الا يكون قد قام بتعريف عازفى العود الانجليز ، بمعدمهم الوفير ، « بذلاقة » شانسون النهضة الفرنسية ، ومن ذلك وجود احد مؤلفى المادريجـال الايطاليين المرموقين فى انجلترا الرتب الذى تقاضاه « السيد الفونسـو » ، ودائر مقداره بمرتبات الملكة • ويتحدر الفونسو فيرابوسكو ، (١٥٤٣ ــ ١٥٨٨) من عائلة موسيقية • وابوه المولود فى مدينة بولونيا كان مغنيا فى المصـلاة البابوية ، ومن مؤلفى المادريجال المعروفين ، ولابد ان يكون من قررت له الملكة راتبا خاصا يتقاضاه قد وصل الى البلاد وقت اسبق ، ربما بعد منتصـف القرن بفترة قصيرة • وتمتع الفونسو بشهرة كبيرة بين الموسيقيين الانجليز ، وقامت بينه وبين « بيرد » بوجه خاص صـلات صداقة وثيقة • وظهر الكثير من مادريجالاته فى مجموعات انجليزية ابتداء من مجموعة Musica Transalpina (١٥٨٨) • واستقرت اسرته فى انجلترا ، وقامت بدور هام فى القرن التالى • وسـاعدت كل هذه العوامل على زيادة شـعبية المادريجـال الايطـالى الفلمنكى فى نهاية القرن • فاذا واصلنا تراجعنا للوراء ، سنكتشف ازدياد تضاؤل التاثير الاجنبى الملحوظ ، وسـنرى امامنا فنا قوميا بالفعل ، مازال مهملا ، فى حاجة الى الكشف عنه • على ان المؤرخين الاقدم كانوا يعرفون قيام العصـر التيودورى الابكر ــ الذى كثيرا ما يقال انه كان مسـتغرقا بكليته فى الموسـيقى الدينية بتاليف الكثير من الموسيقى الكورالية الدنيوية • وفى الواقع ان اغلب الموسيقيين قد اعتبروا « مجـرد موسيقيين دنيويين » • ولاحظ بيرنى فى معرض تعليقه على الموسيقيين المحيطين بكورنيش :

« كان معظم هؤلاء الموسيقيين ــ على ما يبدو ــ موسيقيين دنيويين • فـلم اصادف اى اسم من اسمائهم بين موسيقيى الكنيسة ، باستثناء اسم فيرفاكس • والحق ان كورنيش يبدو دنيويا فى موسيقاه اكثر من الباقين • واذا اعتمدنا فى حـكمنا على سـلوكه الشخصى ، واختياره لاشـعاره من كتاب ريبالدرى لشلتون قد يصح الاعتقاد بعدم اتصافه بالخلق الحميد او رقة العاطفة • ومـع هذا فرغم قصور مؤلفاته وابتعادها عن اللياقة ــ ومعذرة لاختيارى مثل هـذه الكلمات ــ فانها لم تخـل عند اسـتعمال الكونتربنط من التنوع او البراعة بالنسبة لمثل هذا العهد الباكر ... »

يستحق هـذا القـول الانتباه ، لانه قد قـدر الموقف تقديرا صـحيحا ، ولما فيه من اتجـاه اخـلاقى يعتمد على الزهو ، سمة كتابات معظم المؤرخين

الموسيقيين الانجليز ، الذين يحاولون فرض الكآبة والجمود التقليدى على عصر زاهر (بين تشوسر وشكسبير) • وهى كآبة عرفت عن بعض فترات جدباء من القرن التاسع عشر • وليس من شك فى وجود شرذمة من الناظمين للشعر والموسيقيين المنسيين التافهين ، ولكن بعد ان تدهورت الرومانسيات العتيقة البالية ، تحددت شيئا فشيئا معالم الأشعار الغنائية التى تغنت بالخارجين على القانون وبالغابة وافراح الحب واتراحه ، ثم بوحشة الحياة فى اطراف البلاد ولعلنا نشعر بالكثير من الراحة عندما نستمتع بحياة الخلاء ونحن محاطون بأشخاص ذوى لفتة انسانية وانفعالات آدمية لا يشعرون بالخجل منها ، من اولئك المنطلقين فى المرح ممن يسخرون ويرقصون ، كما يشتهون •

ظهرت البداية المترددة لهذا الفن القومى – وهو فن اجتماعى صميم – فى مستهل القرن السادس عشر ، فى مقطوعات الفرجينال واغانى كورنيش وتاليس وآخرين • وكتاب اغانى « وينكين دى وورد » سنة ١٥٣٠ (وهو غير مكتمل من أسف) وثيقة صامتة لهذا الفن المعروف قليلا والممثل للغناء الدنيوى فى انجلترا ، ومع هذا فثمة اغانى اخرى تستحق الانتباه ، وان كنا لا نعرف من اغلبها اكثر من العناوين • فقد بدا هذا الفن شديد الانحطاط غير جدير بعناية الناشرين • ولكن كم تبدو هذه العناوين حافلة بالاشارات والدلائل على التقاليد الطيبة ! « غنيو جون Jhoones Sike » (ريشارد دافى) • – « من سيغازل حسناتى who shall court my fair Lady احببت وبادلتنى الحب فكم انا جدير بالحب I love, loved and loved would be » ، انفخ بوقك ايها الصياد Blow Thy Horn Hunter (كورنيش) • لابد ان تكون كل هذه الاغانى استمرارا مباشرا لأغانى القرن الخامس عشر الدنيوية الآخاذة • ويتبين من الامثلة التى نشرها ستافر وميرزوقولر ماتلند استمرار تأثير قدامى الشعراء والمنستريل ، ومن المستطاع تبين مدى عنف التغير الذى اعقب الاصلاح الدينى من الاختفاء الكامل للعديد من الاسماء التى كانت معروفة حتى ذلك الحين فى المجموعات الموسيقية • وكما قال وولردج بصورة مقنعة : « ما من شىء كان قادرا على تحمل مثل هذه الصدمة الشديدة غير الحيوية الفطرية المدهشة الكامنة فى الموسيقى الانجليزية » •

بدا الازدهار الحى لفن المادريجال العظيم سنة ١٥٨٨ • ونشر نيقولاس يونج (مات ١٦١٩) اول مجموعة مطبوعة من المادريجالات الايطالية المزودة بكلمات انجليزية • واحتوت المجموعة المسماة « موسيقى عبر الألب » – Musica Translapina على سبع وخمسين مقطوعة من تاليف جهابذة مؤلفى المادريجال ، بينهم « مارينزيو » و « بالسترينا » و « فيرابوسكو » و « لاسوس »

ودى مونتى » ، وبالاضافة الى مقطوعتين لبيرد • ولم يظهر شعر جيد فى الترجمات الانجليزية ، وان كان العروض قد بدا مناسبا لديمومة نغمات الموسيقى وجاء فى اعقاب ذلك (١٥٩٧) كتاب ثان تحت عنوان مماثل • وقال يونج فى اهداء كتابه الأول انه يقوم بالترفيه عن ضيوفه « بتزويدهم بكتب من نوع انتقاه سنويا من ايطاليا ، وغيرها من البقاع » • ان هذا برهان آخر يدل على تأصل غناء المادريجالات الايطالية ، والايطالية الفلمنكية ، واعتياده ، فى الوقت الذى ظهرت فيه « موسيقى عبر الألب » • ولا ينفى ذلك حقيقة ازدياد قوة الدفع بعد نشر مجموعة « يونج » • ولعل هذا يرجع الى استعمال اللغة الانجليزية • وانطلق ميل حق من الموسيقى الفنية (موسيقى الحضارة) العالية المتعة • وفى سنة ١٥٩٠ ، نشر توماس واطسون : « اول مجموعة مجلزة من المادريجالات الايطالية The First Sett of Italian Madrigals Englished وتضمن الاهداء رسالة الى لوقا مارينزيو • واختيرت ثلاثة وعشرون من مادريجالاته من بين الثمانية والعشرين التى تضمنتها المجموعة • واصبح موسيقار روما الكبير نموذجا ومعبودا لمؤلفى المادريجال الانجليز • وهناك ايطالى آخر عظيم التأثير : جوفانى جياكومو جاستولدى (حوالى ١٥٥٦ – ١٦٢٢) • وتمتعت بشهرة غير عادية مقطوعاته ذات الخمسة السطور اللحنية من الكانتارى « والصونادى » و « البالارى » ، « والباليهات الغنائية » بالحانها واغانيها الراقصة الرشيقة ، ذات الترجيعات المتماوجة ، وتأثر بها الموسيقيون الانجليز وبخاصة مورلى ، الذى انشأ على غرارها مؤلفاته من الباليهات والـ Falas

حدث اقتداء بالامثلة الايطالية فى اسلوب التاليف الموسيقى ، وكذلك فى فن النشر فقد أخرج الناشر الفينيسى جاردانو ١٥٩٢ مجموعة من المادريجال تحت عنوان Il Trionto di Dori ، احتوت على تسعة وعشرين مادريجالا ، الفها العديد من مشاهير الموسيقيين ، اغلبهم من الايطاليين ، وتنتهى كل اغنية بعبارة Viva la Bella Dori ، واقتدى بهذا المثل تسعة وعشرون من الموسيقيين الانجليز يتصدرهم مورلى فوضعوا مجموعة من المادريجال فى تمجيد الملكة اليزابث • ويتبين من العنوان The Triumphes of Oriano ، ومن عدد الموسيقيين المشتركين ، ومن الترجيعات Long Live Fair Oriana كيف حدثت محاكاة للمجموعة الاصلية لجاردانو ، فى كل تفاصيلها •

اخرج هذا الفن الارستقراطى النابض بالحياة عددا من الموسيقيين اللامعين وابرز المادرجاليين الاوائل هم توماس مورلى (١٥٥٧ – ١٦٠٣ ؟) ووليم بيرد (١٥٤٢/٤٣–١٦٢٣) وتوماس ويلكينز (مات ١٦٢٣) وجون ويلبى (١٥٧٤ –

١٦٢٨) • ونستطيع ان نذكر من بين اعضاء المجموعة الأخيرة أورلاندو وجيبونز (١٥٨٣ ـ ١٦٢٥) وجون وورد (عاش فى الربع الأول من القرن السابع عشر) وتوماس تومكينز (١٥٧٢ ـ ١٦٥٦) وفرنسيس بلكنجتون (مات ١٦٢٨) بالرغم من وجود عديدين آخرين لا يتفوق عليهم سوى موسيقيى الصف الأول

وكتب مورلى الى جانب مادريجالاته وكانزوناته البديعة ، اغنية او اغنيتين على نص من روايات شكسبير الخالدة • وتعد مقطوعة Plaine and Easie Introduction (١٥٩٦) أهم مصادرنا عن الحياة الموسيقية الاليزابثية وهى فى شكل حوار ممتع ، على غرار النوع السائد فى المحاورات الايطالية dialoghi ، يبدو فيها الطابع الانجليزى ـ واضحا ـ وكان مورلى احب موسيقى فى عصره ، ومازال يستأثر باعجاب المستمع الحديث لما فى موسيقاه من خفة ورشاقة ولطف •

ويظهر اسم وليم بيرد فى المصادر التاريخية كعازف للارغن لكاتدرائية لينكولن • وبعد ان أمضى سنوات قليلة فى هذا المنصب ، تقلد وظيفة عضو بالرويال تشابل (المصلاة الملكية) حيث قابل تاليس ، وتوثقت بينهما عرى الصداقة • وليس من شك فى ان بيرد صاحب اكبر شخصية مهيبة بعد شكسبير فى عصر النهضة الانجليزية • فقد ارتفع فوق كل معاصريه • وعند الكلام عنه ، لا تصلح مقارنته بغير « سيدى » الموسيقى الآخرين : بالسترينا ولاسوس • فلا عجب اذا وصف ببالسترينا الانجليزى • ولو احتاج بيرد لاى لقب ، فربما كان الأوفق تسميته بلاسوس الانجليزى ، لانه كان مثل ابن البلدان الواطئة العظيم قادرا على التوافق مع كل انواع الموسيقى ، ولكن اوفق ميدان ناسبه هو موسيقى الكنيسة • استمر بيرد متمسكا بالكاثوليكية طيلة حياته ، وهذا يفسر الطابع اللادنيوى فى موسيقاه الكنسية ، سواء كتبت للشعائر اللاتينية او الانجليزية • ومع درايته باذواق الجمهور ، وميول عصره ، الا انه لم يستسلم لاية بدعة عابرة ، كما فعل اغلب اقرانه • وبوصفه محافظا بطبعه ، اراد الاحتفاظ بكل السمات النافعة فى المادة الموسيقية المتوافرة لديه نعم لقد استعمل نفس المصادر التى استعان بها زملاؤه الموسيقيون ، ولكن شاعريته العبقرية كثيرا ما كانت تحول الاحجار التافهة الى احجار كريمة ، وتزيدها بريقا ولمعانا لو كانت هذه الخامة ذاتها من الاحجار الكريمة ، وبمكس سموشجى قداساته ، الروحانية الخالدة فى البوليفونية اللاتينية الكلاسيكية ، بينما تصبح شعائره الانجليزية بحمد الله فى نغم انسانى سلم ، كان من المستطاع أن يصبح صورة مجسمة لموسيقى الكنيسة البروتستانتية ، وان كان احد من الموسيقيين الانجليز فى عصره لم يقدم على ذلك • ومما يشهد بولع اليزابث بالفن عدم تعرض الموسيقى الكبير ـ الذى كان على ولاء مطلق من

الناحية السياسية ـ لأى ازعاج خطير بسبب مذهبه الكاثوليكى ، مع التغاضى عن بعض المضايقات التافهة التى تعرض لها • وعلى العكس ، فقد ساد الاعتراف به بين الموسيقيين واولياء الامر على السواء كأعظم مؤلفى الموسيقى عندهم •

كان هذا الموسيقى العميق المتعدد الجوانب ، الذى واصل التقاليد العظمى للموسيقى الانجليزية اقل تأثرا بالفن الايطالى من معاصريه • وفى السنة التى ظهرت فيها مجموعة «موسيقى عبر الألب» ـ ويحتمل قبل ذلك ـ نشر «بيرد» المزامير والموشحات واغانى الحزن والورع Psalmes, Sonets and Songs of Sadness & Pietie وكتب هذه الاغانى وفقا للاسلوب الكونترابنطى الشائع لخمسة سطور لحنية ، غير انها تنم عن قرابة بعيدة بالاغنية المنفردة المصحوبة • اذ كان اعلى السطور اللحنية اكثر ميلودية من باقى السطور التى يفترض عزفها بواسطة رباعى من الفيول • ان كل ما يعرض فى هذه المرحلة من البحث عن الاغنية الانجليزية السابقة لعصر اليزابث يعتمد بالضرورة على التخمين ، بيد انه يبدو اكثر من محتمل ان ما نواجهه هنا مرة اخرى هو آثار فن قومى عريق ، كان ينسى ، لا تصلح فى الحكم عليه معايير اى اسلوب مختلف •

الفتوماس ويلكينز وجون ويلباى مادريجالات ممتازة ، وكلاهما يحتل مكانة مماثلة لأفضل مؤلفى هذا النوع فى اوربا ـ وبخاصة ويلباى ومما يؤسف له اختفاء اغلب موسيقى الكنيسة لويلكنز ، لأن الشذرات الباقية قد كشفت عن وجود موهبة فى تاليف هذا الضرب • وتركز انتاج اورلاندو وجيبونز باسره فى الموسيقى الدينية على الشعائر الانجليزية ، وهذه حقيقة تميز بها على جميع معاصريه • وقام حتى الموالون المخلصون لكنيسة انجلترا بالنهوض بالشكل الذى سميناه « بالموتيت المتقارب مع اللاتينى » ومن بين « انتيماته » الاربعين ، نحو خمسة عشر مؤلفة وفقا للاسلوب البوليفونى الكبير فى القرن الخامس عشر ، وتكشف عن استاذية لم تتوافر لغير اساطين موسيقى « العصر الذهبى للبوليفونية » • وشارك بيرد فى الانتيمات والطقوس الأخرى ، باجراء تجارب للفقرات المنفردة المعتمدة على اصطحاب الآلات ، وبذلك استهل الاسلوب الدرامى الشامخ الذى توج الانتيم الانجليزى باعمال بورسيل ، ويحتوى الجزء الرابع من كتاب « موسيقى الكنيسة التيودورية » Tudor Church Music على كل ما هو معروف من موسيقاه الكنسية وتم فى مادريجالاته الجمع الموفق بين أسلوب الكونترابنط الرائع ، والاحساس باللحن الغنائى عند هذا الموسيقى المدهش التى الفت تبعا للاسلوب الجرىء لاقرانه من فينسيا •

ومع التسليم بنضارة المادريجال الاليزابثية والجاكوبية ، والاعتراف بتبعيتها للفن وشدة تاثيرها ، الا انها قد قلدت النوع الايطالى الاصلى ، ولم تعكس العبقرية الموسيقية الانجليزية الابقدر محدود • وثمة ملامح انجليزية فى الجمل الرخيمة وسلامة رنين المؤلفات الكورالية ، ولكن تصميم البناء واسلوب الصنعة ايطاليان اولا واخيرا • كان مورلى ينقل جملا باكملها من اعمال جاستولدى ، ولجا فى كانزوناته الى استعارات مماثلة من أعمال فيليس انيريو ، خليفة بالسترينا كمؤلف موسيقى فى الصلاة البابوية ، والمايسترو بالكلية الانجليزية بروما • وهذا لا ينتقص من قدرته • اما المؤلفات البسيطة الأقرب للاغانى واغانى العود لجون دولاند ومقطوعات الآلات المختلفة فاكثر تمثيلا للفن الانجليزى الصميم • فلقد تحولت الى شكل انجليزى ساحر النماذج الايطالية (كالبالاتى والآريا لجاستولدى) فى مقطوعات دولاند لاربعة سطور لحنية ، وبخاصة فى اعداداتها للصوت المنفرد مع مصاحبة العود ، واعمال مشابهة لتوماس كامبيون (١٥٦٧ ـ ١٦١٩) وفيليب روسيتر (١٥٧٥ ـ ١٦٢٣) (وفرنسيس بيلكنجتون السابق الكلام عنه) والحق ان هذه الاعمال قد بدت انجليزية صميمة فى طابعها ، ولكنها رغم شيوعها على خير وجه لم تحدث اى اثر ملحوظ على الموسيقى الغنائية الاوروبية ، لأن سبل التعبير والقوالب المتبعة فيها منساقة للاتجاه الايطالى •

بدا جون دولاند (١٥٦٣ ـ ١٦٢٦) فى عهده من العازفين الافذاذ على العود ، الا انه لم يؤثر فى معاصريه بقدر ما يستحق • كان هذا الموسيقى المغرم بالتجوال Wanderlustig من اعظم الموسيقيين الذين انجبتهم انجلترا اصالة وتقدما ، واغانيه ورواياته درامية ليريكيه حديثه باكمل معانى الكلمة •• ويكاد تاليف مثل هذه الاعمال خلال عصر المادريجال يبدو غير محتمل التصديق ، اذ ان اغانى دولاند لم تستغرق الى حد كبير فى تفاهة التلاعب الحلو الرشيق بما ينساب من أسطر كونتربنطية اربعة او خمسة • فالصوت المنفرد يركز فى سطره اللحنى على المادة الموسيقية الأساسية ، بينما تقوم باقى السطور بدور الاصطحاب ويتبع اللحن المصقول الكلمات معبرا عن الشاعرية باقصى قدر من الامانة ، وليس الاصطحاب مجرد تآلفات هزيلة باى حال • فمن المدهش ملاحظة استخدام أحدث قواعد تاليف الأغنية فى هذه المصاحبات التى كتبت للعود او مجموعة الفيول • ويلتقط الاصطحاب المواد اللحنية الهامة فى الاغنية ، ثم تعد اعداد عضويا كى تشارك فى المصاحبات • واحيانا يتركز الاهتمام على المصاحبة نفسها ، بينما يغنى الصوت الآدمى نغمات طويلة • ولا يصح الاكتفاء بارجاع اصالة اسلوب دولاند الى اسفاره ومعرفته بموسيقى أوربا ، التى لم تعرف فى عصره مثل هذا الاسلوب فى الاغنية ، فاذا احتسبنا الاغانى البوليفونية الجيدة لبيرد

ومؤلفات دولاند وكذلك بعض ما الفه عازفو العود الاقل شانا ، فاننا سنستخلص من كل هذا عودة عبقرية الموسيقى الانجليزية الى التعبير عن نفسها وازدياد ثرائها بفضل المؤثرات الاجنبية دون تعرضها لاى تغير او تبديل فى اصالتها •

موسيقى الآلات

نبعت حتى مقطوعات مؤلفى الفرجينال الانجليز من الاغنية القومية التى تعرضت للاحتجاب مؤقتا خلال عصر المادريجال • ونواة مؤلفات الفرجينال فن قائم على التنويع ، مستقل تماما عن البوليفونية الفرنسية الفلمنكية • ويتبين ذلك من الحانها المعتمدة على اشكال من الرقص والغناء ، مع تفضيل قاطع للصوت الصداح فى مقابل لحن التنور عند ابناء البلدان الواطئة • والاختلاف ملحوظ بالمثل فى طبيعة اللحن الكونترابنطى • فحتى عندما يستخدم الموسيقى اللحن الثابت ، فانه لم يكن يؤلف سطورا كونترابنطية متوازية ، بل كان يعرض تلاعبا ببعض النغمات القصيرة للآلات التى ترتبط بعضها ببعض بوساطة نغمات قد تتكرر كما هى ، او مع بعض التحوير الطفيف • وهكذا ظهر لنا وسط العصر البوليفونى فى ذاته الذى يؤثر فى طريقته كتابة الأسطر اللحنية متغاضيا عن الطبيعة المميزة للغة التعبير ، اسلوب للآلات مستمد بحذافيره من طبيعة الآلة ذات لوحات المفاتيح ، وروحها ورنينها • ولا حاجة للقول بوجوب انحدار اى فن يتمتع بمثل هذه الاصالة ، واستقلاله عن المؤثرات الاجنبية ، على أساس كونه ينحدر من ماضى الموسيقى الانجليزية • ولا شك ان تراث فن المنستريل الانجليز فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر قد استمر يحيا فى هذه التنويعات ، وغيرها من مقطوعات الفرجينال • ومن سوء الحظ الا يعرف اولا يكاد يعرف اى شىء عن التاريخ الباكر لهذا الفن • واما انه كان مكتمل التقدم فى بداية القرن السادس عشر بالذات ، فامر يتبين من عدم وجود اية مظاهر مهوشة ومترددة فى مقطوعة « هورينبايب » لاستون : اقدم مؤلفات لوحات المفاتيح والتى جاء ذكرها من قبل • وستزداد اقترابا من الحقيقة اذا احجمنا عن اعتبار مقطوعة استون بداية لموسيقى آلات المفاتيح ، وبدت لنا مجرد مثل مثير للاهتمام من ختام اول عصر عظيم لموسيقى الآلات الانجليزية : لابد ان يكون هذا « العصر الاول » من موسيقى الآلات قد تميز بشدة خصوبته وتنوعه ، وبوفرة الاته وحسن صنعها • وعند وفاة الملك هنرى الثامن ، حصرت آلاته الموسيقية بناء على امر ادوارد السادس • ولا يصح الاعتقاد ان هذه المئات من الآلات التى ضمتها هذه الوثيقة المدهشة مجرد اثر من آثار نزوات احد هواة

الاقتناء · كل ما هناك هو ان الملك كان يقتنى فى اعداد اوفر ، ما كان يقتنيه رفاقه الموسيقيين الميسورى الحال فى بيوتهم ·

فى سنة ١٦١١ ظهر اول مجلد مطبوعات لموسيقى الفرجينال الانجليزية : Parthenia · ومن المجموعات الطريفة الاخرى My ladye Novells Booke سنة ١٥٩١ ، ويحتوى على اثنتين واربعين مقطوعة لبيرد ، وكتاب الفرجينال لبنجامين كوسين · والكتابان من الربع الأول من القرن السابع عشر ، اما اروع مجموعة من موسيقى لوحات المفاتيح الانجليزية فمتضمنة فيما يدعى بالـ Fitz William Virginal Book المؤلف فى الربع الاول من القرن السابع عشر ، والمحفوظ الآن فى متحف فيتز وليم بكيمبردج ، ويحتوى الكتاب على ما يناهز الثلثمائة مقطوعة لآلات لوحات المفاتيح تاليف بول وبيرد ومورلى وفيليبس وتاليس ودولاند ·

أخرى
لاداعى لان نشيد مرة لخرى بفضائل بيرد · فلم تكن موسيقاه للوحات المفاتيح ذات طابع مميز فحسب ، ولكنها تميزت بانطلاقها وباسلوب شخصى فى التعبير · وترك لنا بالمثل جيبونز احد مشاهير عازفى الارغن والفرجينال فى عصره مؤلفات تعكس المعية فنه · اما جون بول (١٥٦٢ ــ ١٦٢٨) ثالث مؤلف « للبارثينيا » ، فقد تخصص فى الكلافير ، ومن هنا تستحق انتباهنا · كان مولعا بالمخاطرات مثل معاصره المرموق دولاند · وانهى حياته الفنية كعازف للارغن فى كاتدرائية نوتردام فى انفرس ، ويحظى باعظم قدر من التقدير ، واكتملت عنده البراعة فى العزف ، واشتهر باحاطته بآلات لوحات المفاتيح ، مثلما اشتهر دولاند بعزفه للعود ، وساعد تالقه فى حرفية الكلافير على تزويد اسلوب مؤلفات الآلات بملامح رحب بها بسرور واضح واهتمام موسيقيو أوربا ــ ومن بينهم سويلنك عازف الارغن الهولاندى الكبير · وسنرى كيف اثرت فى تقدم الموسيقى فى عصر الباروك التالى عبقرية هذين الموسيقيين اللذين اتصفا بعنادهما ونزواتهما وشطحاتهما الخيالية ، كما اتصفا ايضا بالاصالة والطابع الانجليزى الصميم ·

هناك فرع آخر من موسيقى الآلات تمتع بشعبية كبيرة فى نهاية القرن السادس عشر ، وخلال القرن السابع عشر : موسيقى المجموعات (الانساميل) للفيول وغيرها من الآلات · ويستطاع وصفه حقا « بموسيقى الصحاب » ، اى « بالميوزيك دى شامبر » · منذ عهد اليزابث ، كانت آلات الفيول احب الآلات عند الهواة ، ويفضل الارستقراط من عشاق الموسيقى مجموعات الفيول (وتدعى بالكونسورت) التى تعزف بين ثلاثة الى ستة سطور لحنية ، وكانت تعزف فى

امسياتهم الموسيقية · واستخدم النوعان : فيول الذراع وفيول الساق ، ولا يستبعد استيراد فيول الساق من ايطاليا ، فيبدو ان تسميتها بالفيولا داجامبا كان شائعا ، كما تبين من استعمال شكسبير لكلمة فيول دى جامبورى » فى مسرحية الليلة الثانية عشرة · وترادف كلمة « كونسورت » الاسم الجديد « انسامبل » · ويقصد بكونسورت الآلات اى مجموعة تعزف سويا ، ولكن هناك اختلافا بين الكونسورت المؤلف من الات تنتمى الى نفس العائلة ، ويدعى « بالكونسورت الجامع » والكونسورت المختلط ، او المتقطع · وفاتحة هذا النوع من « موسيقى الصحاب » مؤلفات انطونى هولبورن (مات ١٦٠٢) وتوماس مورلى التى ظهرت سنة ١٥٩٦ ، وسرعان ما انضم الى هذين الرائدين مؤلفون مرموقون آخرون فى موسيقى الغناء والات المفاتيح مثل بيرد وجيبونز · اعتمدت هذه « الكونسورتات » فى الأصل على الحان ثابتة (كانتوس فيرموس)، اى كانت الحانا بوليفونية لما يدعى بالـ Miserere وللتنور In nomine ومالبث ان اعقبها الحان سولفيجية متحررة عن نصوص مكتوبة وكانت فانتازيات الآلات المعتمدة على الحان ثابتة «كانتوس فيرموس» من الأغانى البسيطة مفضلة بوجه خاص عند مؤلفى موسيقى الآلات ، ولعلهم جميعا قد اختبروا براعتهم فيها · وتضاءل الولع بها بعد عودةالملكية ، ولكنها ظلت معروفة حتى نهاية القرن · اذ الف بورسيل اثنتين من Il Nomine سنة ١٦٨٠ · ومع ان طبيعة هذه المقطوعات قد بينت بكل جلاء انها مجرد نوع انجليزى من الريشيركارى ، اى موسيقى بوليفونية للآلات متفرعة من الموتيت الا ان مصطلح «ان نومينيه» قد خلق بعض الاضطراب · واعتقد قدامى المؤرخين ان المؤلفات المسماة بهذا الاسم تعتمد على لحن ثابت يستهل بهذه الكلمات ، ولكن اتضح ان اللحن المستعمل هو اللحن الجريجوريانى المعروف Gloria Tibi Trinitas

وعند نهاية القرن السادس عشر ، اتبعت فى انجلترا الطريقة الاوروبية فى الجمع بين عدة رقصات سويا فيما يسمى « بالمتابعة » · وشاع ظهور متابعات الدروس » ، او « مجموعات الدروس » بعد ذلك بعشرات السنين وفى Plaine & Easy Introduction لمورلى ، ورد ذكر اسماء عدد لاباس به من الرقصات من أصل انجليزى ، غير ان الرقصات البسيطة ما لبثت ان اتسعت ، وتحولت الى مؤلفات كبيرة للآلات ذات قيمة فنية عظيمة · هنا ايضا شارك دولاند بابداع عمل جمع بين الاصالة والاكتمال : Lachrymae or Seven Tears, Figured in Seven Pavans (سنة ١٦٠٥) ·

ابتداء من القرن السابع عشر ، اصبح اهم قالب لموسيقى مجموعة الآلات هو «الفانسى» ويشغل فى الموسيقى الانجليزية نفس مكانة الريشيركارى فى اوربا ·

وبينهما بعض الشـــبه · وكلمة « فانسى » الانجليزية مرادفة لكلمة « فانتازيا » الايطالية ، وتعنى مؤلفا للآلات بغير شـكل محدد · وظهرت فى موسيقى لوحات الفـاتيح فى النصف الثانى من القـرن السـادس عشــر · ووصف مورلى « الفانسى » بانها نوع سياسى من الموسيقى لا يعتمد على التراتيم مشـــيرا بذلك الى طابعها المعتمد على الآلات وحدها · و « فانسيات » بيرد وجيبونز ـ مع الاكتفاء هنا أيضـا باعمال الرواد ـ ليست آيات فنة قد اغفل ذكرها بلا مبرر صحيح ، ولكنها بالاضـــافة الى اعمال اخرى فى النصف الأول من القرن السابع عشر ، تعد الهيكل الذى اعتمدت عليه موسيقى الباروك الانجليزية ، على نحو مماثل لفوجات الآلات بالنسـبة لأسـلوب الباروك فى اوربا · ولاقت هذه الموسيقى واصحابها ايضا استخفافا من المؤرخين فى بلادهم · فلقد اعلن ارنست ووكر عن تخليه عنها بالكلمات الآتية : « تطن الفانسيات فى الآذان معتمدة على طاقة كبرى من الجهد النغمى · وان كان لا اثر فيها لاى ابتكار يستحق الذكر من اى نوع » · بالرغم من أنه قد يصح من ناحية نعتها بطليعة موسيقى المجموعات الانجليزية الـ Concerted الا أن النوع الخاص قد اختفى ، ولم يعاود الظهور ثانيـــة ···· هذه الفانسيات هى الحدود الاصلية « لموسيقى الصحاب » الانجليزية ، ولولاها ما ظهرت الى عالم الوجود فانتازيات بورسيل المدهشـة ويزداد عجبنا من المؤرخين المحدثين اذا تذكرنا اسـتحالة جهلهم باعجـاب الموسيقيين الانجليز فى القرن السابع عشر بموسيقاهم للآلات · فلقد اعترفوا بتفوق الايطاليين فى المادريجال ـ الحقيقة التى ينكرها المؤرخ الحديث ـ ولكنهم اصروا على القول بامتياز ما عندهم من « كونسور » ، واصالته ·

يشعر الدارس بالدهشـة عندما يتأمل العالم الموسيقى لعصـر اليزابث واليعقوبيين ، لما فى العصر من خصوبة لا مثيل لها ، وللاهتمام الذى لا مثيل له بكل فروعة باستثناء فرع واحد هو اكثر هذه الفروع امتاعا : « عندما يتم احياء كل هذه الموسيقى سنترك ـ ربما بشىء من الدهشـة والتردد ـ انهـا قد ضمت منجزات ، يمكن ان تقارن بلا مغـالاة بتراث الدراما الاليزابيثية » · على حد قول « مانو » مؤلف كتاب « الموسيقيون التيودوريون الأوائل » ·

جماليـات عصــر النهضـة

تعرضت الموسيقى القوطية فى مرحلتها الاخيرة المتداخلة مع عصر النهضة لنفس الصراعات العميقة التى مرت بها باقى الفنون فى الكواتروتشنتو (القرن الخامس عشر) وواجهت مثلها تغيرات حددت كل تاريخها مستقبلا· وسار التقدم فى تأليف السطور اللحنية المتوازن جنبا الى جنب ما حدث من تقدم فى الادب والتصوير · كان الاسلوب الكونترابنطى المعقد للمدرسـة الفلمنكية بكانوناته

اللغزه ومراجعاته وانعكاساته من العلامات المميزة لاسلوب نضجت صناعته حتى فاقت فى رجحانها الضرورات · وتعكس « القصائد النغمية » الوصـفية لجانكان نفس الروح ، أى روح الفن التصـويرى القاص فى أواخر العصـر القوطى ، وفيه تتناوب المشـاهد « الابدلية » (الشـاعرية) مع حياة الفروسية وسموها ، واغانى الحب والرقص مع خشـونة رقصات القرويين الاشـداء عند المصور «بروجل» · كل هذا لا يمثل ما حدث بعد ذلك فى المستقبل ، فهو ينتمى رغم العهد الذى ظهر فيه الى الماضى · واحتاج الاسلوب الجديد المعتمد على استمرار المحاكاة ، الى نظرة جديدة الى السطور اللحنية ، وهى التى ظهرت عندما بلغ العصر القوطى فى أواخره الذروة · فكان عليه التخلى عن المبدأ القديم الخاص بالسطور المتلاحقة ، وطالب بنظرة رأسية متزامنة لفن التأليف الموسيقى كله·· واكتسب اللحن المتزامن للمؤلف من سطور مختلفة الأهمية بعيدة الاختلاف، تختلف كثيرا عما فات · كان « تزامن » الرؤية هو الاسـاس الذى تركزت عليه نظرة التصـوير ومشكلاته فى الفن الغـربى خـلال عصـر النهضة ، وانضمت الموسيقى وباقى شقيقاتها من الفنون ، بما فى ذلك الأدب الى التصـوير بحثا عن حل مثالى لهذه المشـكلات ·

يكمن وراء هذا الاسلوب الجديد اتجاه جديد فى الاصغاء والاسـتماع يمكن مقارنته بالطريقة الجديدة فى الرؤية التى ظهرت فى التصوير · فالمؤلف الموسـيقى الآن قد أصبح يسـتمع أولا الى التآلفات المتزامنة ، لا الى الميلوديات الموزعة على سطور لحنية ، كما كان يفعل الموسيقى الاقدم فى أواخر العصـر القوطى · فهـو يصـمم ويرسـم على الطريقة الرأسـية بدلا من الطريقـة الافقية ، ومن هنا تحتم قيامه بتناول مركب السطور باسـره ، بدلا من الاسطر المنفـــردة المتعاقبـة · ويذكـــر بيتـــرو آرون (١٤٩٠ ـ ١٥٤٥) فى كتابه Il Toscanello in Musica (١٥٢٣) تفوق موسيقى « المحدثين » على موسـيقى القدامى ، لانهـم ينظرون الى كل السـطور ولا يؤلفون سـطورهم بالتعاقب » · ويماثل هذا القول الواضح بالضبط ما قاله ليوناردو عن التزامن فى تكوين الصورة · وبين حين وآخر ، حدثت محاولات فى الهارمونية بالمعنى الحديث بقدر مسـاو لمحاولات الادراك النظرى للمناظر ، التى حدثت فى بواكير تصوير الترشنتو (القرن الرابع عشـر) ، ولكنها لم تزد عن ارهاصات فحسب· واهم شىء هو اخفاق المحاولتين على السـواء فى زمنهما ، فلم تتصـــل هذه المشكلات بالناحية التقنية ، ولكنها كانت تمس النظرة الاساسية للفن · ولذا فان وصف نظرة هؤلاء الفنانين للمنظور والهارمونية بالبدائية يعنى تجاهل اختلاف الزمان واسـاءة للوصف · فلم ترغم المنجزات العظيمة للموسيقيين الفلمنكيين

لمصطلح النظريات على الاعتراف بما حدث من تغير فى أصول التأليف الا فى النصف الأول من القرن الخامس عشر .

أول من بحث الخصائص الرياضية للثالثة الكبيرة والصغيرة من العلماء النظريين هو الباحث الموسيقى الاسبانى « بارتولوميو راموس باريخا » (١٤٤٠ — ١٤٩٠) الذى عمل فى سلامنكا وبولونيا وروما . وأعلن أن المسافة النغمية الثالثية ظاهرة طبيعية ، وبذلك وضع أسس النظرية الصحيحة فى الهارمونية . وكان لمسلك باريخا وآرائه مثل خصوم تينكتوريس والانجليزى جون هوتبى (مات ١٤٨٧) والايطاليين جوفانى سبتارو وفرانشينو جافورى (جافوريوس) ـ ١٤٥١ — ١٥٢٢) من الباحثين الموسيقيين المتأخرين ، ورغم وجود شيء لا ينكر من جفاف التعلم والبعد عن الفن الحى فى كتاباتهم . على أن روح عصر النهضة قد استطاعت التغلب الى حد كبير على الباحثين الموسيقيين . فمع استمرار خضوع أغلب الكتاب لتأثير نظريات بوئيتيوس ، الا أن مدرسة القرن السادس عشر المتأخرة قد ابتعدت عن بوئيتيوس ابن العصر الوسيط العظيم ، واتجهت الى اكتشاف المصادر الأصلية للنظرية الموسيقية الكلاسيكية عند اليونانيين ، وتبع ذلك مراجعة كاملة للمعرفة الموسيقية .

وضعت نظرية « الرينسانس » الموسيقية أسس نظام موسيقى شامل ، لم نعرف له فى جملته سبيلا الى استمراره كأساس لموسيقانا الحالية . فهو يمثل ابتعادا عن النظام الموسيقى للعصور الوسطى ، ونظرياته ، التى كانت حتمية ورمزية مشحونة بالروح القديمة للمعتقدات الفيثاغورية ، كما نقلها بوئيتيوس . ويكفى فى هذا الشأن تذكر النظام المعقد لموسيقى الاجرام السماوية (موزيقا موندانا) . أما النظام الذى وضعه عصر النهضة فقد اعتمد فى تعريفه على الفيزيقا ، واستند على دعامة رياضية ، فتعارض على طول الخط مع النظرة الوسيطة ـ ولم تكن التغيرات الفلسفية والنظرية فى ميدان الموسيقى الا نتيجة للنقلة من التنجيم المعتمد على الرمز والحدس الى العلم الطبيعى للفلك ، والتى حدثت فى نفس الوقت تقريبا . كانت آخر آثار الروح الوسيطة التى استمرت قوية للغاية فى تقاليد الشمال الموسيقية الموروثة ، ومن ثم لم يتحقق الا حثيثا التخلص من ميراث الشمال الذى سعى اليه الايطاليون بغزواتهم . وسبق بزوغ العصر الذى بدأ بمونتفردى كفاح لتحقيق استقلال الموسيقى ، استمر عشرات السنين ، واتضحت خطورة الكفاح ، لأن بعض المدافعين عن التقاليد العظيمة للمدرستين الفرنسية الفلمنكية والايطالية الفلمنكية كانوا من العلماء الموسيقيين الأفذاذ ممن تشبعوا بروح « الهيومانية » ، ولكنهم كانوا يقفون عند نهاية موجة الاتجاه الهيومانى الجديد التى مثلها وأحسن تمثيلها أرازموس . وولى عهد

الاحياء القديمة بالآمال ، وتضاءل الاعتقاد فى ظهور عصر ذهبى ، ولما حاول الاحياء اغراض التقاليد العظيمة اتجهوا الى تمجيد الماضى . ومن بين من اتبعوا هذا الاتجاه لأرازموس . ومن أبرز أعضاء هذه المجموعة : هينريخ لوريس (١٤٨٨ — ١٥٦٣) أو جلاريانوس ، حسب اسمه الذى اشتهر به نسبة الى (جلاروس) مقاطعته السويسرية . قلده الامبراطور مكسيميليان امارة الشعر ، واشتغل مدرسا للاتينية واليونانية والأدب فى بال ، وبرز هذا العالم الباحث الذى عرف بموسوعيته واتساعه فى ميدان الدراسة الموسيقية بخاصة . وترجع شهرته أساسا الى Dodecachordon (١٥٤٧) التى استهلها بتناوله للطريقة البوليفونية المعقدة فى التأليف الموسيقى عند المدرسة الفرنسية الفلمنكية . واعتبر « جلاريانوس » « جوسكان دى بريه » ممثلا لاكتمال الروح الكلاسيكية الهيومانية ، فهو يعد الفن الذى تجسم عنده بصورة مثالية سمو الشكل والجلال الطبيعى والتوازن المتوافق للأجزاء والتدفق . ثم يمضى فى قوله « ان هذا هو الفن الكامل ، الذى لا يمكن أن يضاف اليه شيء » ، ليضمه الى صفوف اعداء الباروك المشرق ، ولكنه مقتنعا بكل بساطة بما ستؤدى اليه من تغير للتوازن بين المؤثرات البوليفونية الأفقية والمؤثرات الهارمونية الرأسية من اضافة الى الأسلوب الرائع للبوليفونية الكورالية التى يقتصر فيها كل سطر على حدود مداه الطبيعى ، وفى الحق أن البوليفونية عند بالسترينا ومعاصريه قد خضعت خضوعا قاطعا لقواعد التنظيم الدقيق .

أجملت مؤلفات الموسيقى والعالم الفينيسى جوزيفو زارلينو (١٥١٧ — ١٥٩٠) نظرات عصر النهضة ، واستوفتها . وزارلينو تلميذ فيلليرت وخليفة « دى روره » كرئيس للكورس فى كنيسة سان مارك بفينيسيا . وظهرت فى كتاباته روح مؤلفات ومذاهب الفنون التشكيلية ، بل ومصطلحاتها أيضا : اذ كان من المستطاع مصادفة تشبيه بمراعاة الأبعاد والتوازن فى أى بحث من أبحاث العمارة أو التصوير . ويتميز « زارلينو » الموسيقى الكاتب الذى مثل آخر قمة من قمم الفن البوليفونى الفلمنكى الايطالى بالنظام المنطقى الصارم الذى اتبعه فى مؤلفاته الأساسية : الأبحاث الثلاثة المسماه Institutioni Harmoniche (١٥٥٨) و Dimostrationi Harmoniche (١٥٧١) و Sopplimenti Musicali (١٥٨٨) ، بما فيها من أفكار محددة ومفهومية واضحة ، والروح الفلسفية التى اعتمد عليها المؤلف فى اعادة تشكيل الأفكار التقليدية . وعلى الرغم من الاتجاه التقدمى الملحوظ الذى أظهره فى مسائل السلم الموسيقى ، ودفاعه عن قسمة الأوكتاف الى اثنتى عشر نصف نغمة متساوية ، القاعدة التى لاقت الكثير من الاستحسان فيما بعد ، بوصفها الطريقة العملية الوحيدة لربط النغم ، الا أن أهم ما عنى به هو حماية الفن العظيم الذى

عرضه في فينيسيا استاذه فيلبرت . فننتقل الى الكلام عن اسماء آخر ، حتى تكتمل صورتنا عن النشاط النابض في البحث النظري الموسيقي وتطورات الفن الثورية عن آخر عصر النهضة . يعد نيكولا فيتشنتينو (١٥١١ ـ ١٥٧٢) زميل زارلينو في مدرسة السيد ادريانو ليمثل نموذج المثل الاعلى الفلسفي في عصر النهضة الذي حاول انقاذ الموسيقى من « مغالاة البوليفونية الكونترابنطية العتيقة » بالعودة الى دراسة القدامى . ومع ان التقاليد الايطالية الفلمنكية قد استمرت تحيا عند فيتشنتينو الا ان ولعه بالمنطق الهارمونية يوصله الى الجمع الرخيم بين الالوان النغمية وادراكه لطبيعة موسيقى الآلات قد دل على انه كان على دراية كاملة ايضا بما سيجيء بعده .

ويكشف عنوان كتاب فيتشنتينو الهام L'antica Musica Ridotta alla Moderna Prattica (١٥٥٥) عن المشكلة الاساسية لعصره ، فقد تجاهل المؤلف كل متطلبي الرينسانس الافكار الوسيطة ، وحاول الربط بين الممارسة الموسيقية في عصره ومعتقدات القدم . واستحوذ عليه كلاسيك وموسيقى الاغريق باهمية عصره ، وعلو قدره . وعبر عن تعلقه بالحاضر والمستقبل على السواء . واعرب عن تقديره « لجوسكو دابريزو » و « موريس » ولكنه عبر عن تقديره لابطال الموسيقى الجليلة الذين اصبحوا بالفعل من الاساطير ، فقد اتجه الى تذكر اقوالا يصعب المواءمة بينها وبين تقديره لقدماء الباحثين في الفن الجريجوريانى . ونسبت الموسيقى الدياتونية القديمة للقدامى ، اما الفن الانهارموني الكروماتي الجديد ، فقيل بانه يخص « الاذان المهذبة القادرة على التمييز » . ومن الطريف ملاحظة ان النظام الانهارموني والكروماتي عند الاغريق يبدو عند فيتشنتينو وكانه نظام حديث لفن الهارمونيا ، علما بان نظام الاغريق لا علاقة له بالهارمونيا الحديثة ، بل كان ميلوديا اي مونوفونيا . وتصور الكتب الخمسة من مؤلف فيتشنتينو الجو الموسيقى الذي احاط به . لقد جمعت محتوياتها بين الاسلوب التقليدي لذروة عصر النهضة في التأليف الموسيقى ، وبين النظريات الكروماتية والانهارمونية الايطالية الجديدة للمؤلف . على انه من المستطاع ملاحظة معارضة فيتشنتينو لنظرية عصر النهضة الخالصة للموسيقى حتى التغيرات التي ظهرت بين الفينة والاخرى في عروضه للنظريات ، في صورة توسع او تفسير مستحدث . ومع هذا فقد تميزت التقاليد بكفاية قوتها التي ساعدتها على الوقوف في وجه تأثير الكروماتية الهدامة ، والتحولات الانهارمونية التي انبعثت من مبادئه تتعارض تعارضا صريحا مع النهضة .

ولام كاتبنا (الراديكالي) في الكتاب الاول ، اولئك الموسيقيين الذين يعارضون الجديد ، وما يصحبه عادة من صعوبات ملازمة ، تحتاج الى فهم صحيح . فبينما يتمسك هؤلاء الموسيقيون « بالموسيقى العلمية القديمة ، فانهم يخفقون في ادراك ما يمر به الفن من تجديد متواصل ونمو واكتمال » .

اما نظريات فيتشنتينو الجمالية ، فليست اقل اثارة للاهتمام . فقد اقام تفرقة بين « الغناء في الكنيسة » و « الغناء في البيوت » . وذكر ضرورة توافر بناء بوليفوني رزين ، وبداية وقورة ، وهو ملائم ومستحسن بوجه خاص في الموسيقى الكنسية ، الى جانب نصوصها القدسية الضرورية . وتتلخص اقتراحات الشعبية النابضة على الكلمات الحرة عن الغزل والحب ، كما يجب العناية بمقامات (madrigals) الخاصة . ويصح اعتبار هذه القواعد اول صيغ نظرية للاسلوب الوقور في عصر الباروك المتاخر . واستمر فيتشنتينو في اتباع اصول الصناعة الفنية للبوليفونية الفرنسية الفلمنكية ، وفي الميل الى كل قواعد البناء « الكانوني » و « الكونترابنطي » ، غير انه نبه المؤلف الموسيقي الى ما قد تحدثه صرامة الكتابة الكنترابنطية من تعويق لجمال الاسلوب ، ورقته .

اهم ما تضمنته جماليات فيتشنتينو اصراره على قيمة الكلمات ، واهميتها في المؤلفات الغنائية . والمثل الاعلى عنده هو الجمع المتكامل بين الكلمات والموسيقى ، والكلمات تفرح تغني ، فهي تزداد وضوحا وتشبعا بالحياة بتأثير الموسيقى . ويمت له الفضل لصبح نموذج للموسيقى . ثمة تماثل فعلي بين هذا الاتجاه وهذه النظرية ، وتلك التي اشترك فيها اول ممثلي المونودية في عصر الباروك . وعاد الكثير من عبارات فيتشنتينو للظهور في كتابات مونتفردي ، وغيره من دعاة العصر الجديد الصاعد .

انتقد زارلينو واخرون عديدون من الموسيقيين المعاصرين لفيتشنتينو انتقادا صارما ، واتهموه باساءة الكاملة لتفسير نظريات القدماء . وربما كانوا متعصبين في اتهامهم ، وان كانت اساءة التفسير قد اسفرت عن ظهور اهم تطورات اسلوبية في نهاية عصر النهضة ، قادت مباشرة الى ظهور اسلوب الرسيتاتيف (التلاوة المنغمة) في الباروك ، بينما ادت ، « رومانتيكو » القرن السادس عشر في فهم على « اساءة تفسيره » للطريقة الكروماتية عند القدامى .

الموسيقى في حياة عصر النهضة

منذ استعمل بوركارت وبيتشه تعبير « ابن الرينسانس » فسرت هذه العبارة تفسيرا رومانتيكيا على انها تعني البوهيمي صاحب الشخصية المتحررة التي تسرف في الانغماس في اقتراف الشرور ، كما اصبحت تدل على الجماليات الاخلاقية ، وعلى كل متغطرس يبحث عن القمة والسلطة والشهرة ، ويستخف بالدين ، ويحرص على العيش في سلام مع الكنيسة واتباعها ، اي اولئك الذين يرام ابن النهضة ضروريين لوصوله الى اهدافه في حكم جموع الناس

بالخداع . هذه الصورة تناسب بعض من عاشوا فى عصر النهضة ، ولكنها قد تسىء اساءة بالغة الى الأغلبية . ومن دلائل الحمق المتصرف ، التعظيم وحصر الانواع التى لا حصر لها من الافراد فى شخصية كلية واحدة . لقد تميزت الاحوال السياسية والاجتماعية فى الدول الايطالية بخصائص معينة انعكست فى خصال الافراد وعلاقتهم بالدولة والحياة فجعلتهم اكثر اتصالا بالنزعة الفردية من باقى انحاء اوربا . وتم الكشف والعرض المرة تلو الآخرى فى مقالات عديدة وقصص تاريخية عن خصائص من يدعى بابن عصر النهضة كالتعطش للقوة والتحدى والفجور والنظر للدين بمنظار شخصى والنزوع الى التسامح طورا والى الشك والهزء طورا آخر ، وربما قيل ان من خصائصه الجنوح الى التزمت او الافتقار الى ايه علامة من علامات الايمان او التعلق بالخرعبلات الكلاسيكية وحرية الفكر الحديث . ويواجه دارس التاريخ هنا لغزا محيرا : كيفية التوفيق بين مثل هذه الخلاعة الخلقية والضحالة وشدة حساسية المشاعر الجمالية والحماس بلا حد للفنون والادب والعلم ؟ .

ولما ان الطغاة الذين لم يشعروا باى تقزز من ابشع الاعمال التى تساعدهم على الاحتفاظ بسلطاتهم قد اعتقدوا اعتقادا جادا بان الافعال السياسية تستمد قواعدها من سهولة نجاحها فى آخر المطاف وليس من القواعد الاخلاقية للحياة ، فامر يمكن تبينه من الاعجاب الذى حظى به « ماريوس » و « سولا » ويوليوس قيصر ، الذين مازالوا محاطين حتى يومنا هذا بنفس الهالة الكلاسيكية ، التى بدت لابن النهضة رمزا لا غبار عليه للحياة العامة . ولا يبدو من الميسور التحقق من كيفية خضوع كثير من الشخصيات المرموقة لمثل هذه النظرة الاخلاقية ، ولكن علينا ان نستخلص من ذلك وجود دافع مخلص وراء الاسس الفلسفية للخصائص الخلقية والسبل التى يتحتم ان يتبعها هذا الحاكم الناجح ، وبانها لم ترجع الى المكر السىء . وكتاب « الامير » لماكيافيلى من صنع مفكر مستقل ، حاد البصيرة ، مخلص راجح العقل . فلقد مثل ماكيافيلى الامراء المتعالين فى عصر النهضة الذين لم يخفوا افعالهم وراء قناع من النفاق الفارغ ، فكانت نظرتهم الى العمل السياسى صريحة مثلما كان اهتمامهم بالفن والادب . وعندما يقرا اوساط الناس عن العالم المتعدد الالوان للملوك والطغاة والكوندوتييرى (قادة جنود المرتزقة بايطاليا) والدبلوماسيين وبنات الهوى من الهيتائير ، والفنانين ورجال الدين والفلاسفة والمغامرين ، فانهم يربطون بين الصورة المثلة لابن النهضة وصورة شيزارى بورجيا او بيترو آريتينو : سوط الامراء الذى كان يؤجر قلمه للهجاء . ولكن الم يكن هناك عدد لاباس به من امثال هؤلاء فى العصور الوسطى من اولئك الذين لم يعترف تعطشهم للسلطان باى وازع . ومن ناحية اخرى ، فعلينا الا نتناسى العدد الوفير الذى اخرجه عصر

النهضة من الامراء الاشراف والقديسين من رجال الدين وفضلاء الفنانين ، وعلى تلك فلو اردنا الانصاف ، فان علينا ان نركز اهتمامنا على فضائل ابن عصر النهضة ، وشجاعته ورفعته . ففى عصره ، تم ابداع الاف مؤلفة من الصور الدينية بتكليف من الكنائس ، وكم زاد عدد القداسات والموتيتات المؤلفة للطقوس التى اقيمت فى هذه الكنائس . وتعكس اغلبية هذه الصور والمؤلفات الموسيقية شعورا دينيا مخلصا ، وربما ندر بلوغه فى العصور التالية ، وندر معرفة موسيقيينا ومصورينا له هذه الايام . فهل كانت كل هذه المبدعات الفنية غريبة على عصرها أم ان ابن النهضة كان مصابا بازدواج الشخصية ؟ لن يستطيع ابناء الشمال والانجلوسكسونيون فهم هذا العصر النابض على الاطلاق ، لان النهضة كانت بمثابة انتصار لروح روما . ولن يستطيع ابن الشمال ايضا التوفيق بين عمقها وجديتها وبين مرحها وانطلاقها ، او بين حزمها فى املاء ارادتها وشعورها الساذج باللامسئولية .

احتلت الموسيقى مكانة مرموقة فى حياة ابن النهضة ، فقامت بدور هام فى اثراء فكره وظرفه الاجتماعى على نحو وبقدر لم يتنبه اليه بعد مؤرخو الحضارة الغربية ، كان المثل الأعلى للعصور هو الـ uomo universale اى المثقف ثقافة عالية ، ومن يتصف ايضا وفقا للتقاليد الكلاسيكية باكتمال بنيته الجسمانية . واعتبرت الثقافة الموسيقية الكاملة ضرورية لرعاية مثل هذا الانسان . وخصص بالداسارى كاستيليونى (١٤٧٨ ـ ١٥٢٩) فى كتابه Libro di Cortegione الذى تحدث فيه عن الاتيكيت والمشكلات الاجتماعية وآيات الفكر ـ ويعد من اعظم كتب عصره ـ دورا مناسبا للموسيقى فى تربية ابناء العائلات الكريمة . ومن الطريف ملاحظة مدى شيوع الموسيقى على نحو غير عادى فى قصور الملوك والامراء خلال عصر النهضة ، فكان كل ملك ذو مكانة يعنى بالموسيقى . وبرع الكثيرون منهم فى العزف والغناء او ربما فى التاليف الموسيقى . ولقد سبق ان تحدثنا عن المؤسسات الموسيقية الفخيمة فى بلاط بورغونيا ، ورأينا كيف حاول هنرى الخامس ملك انجلترا ـ وكان عازفا ممتازا ايضا ـ الاقتداء بالمثل الذى ضربته حليفته . وانشا الامبراطور الجرمانى مكسيمليان زوج مارى البورجونية كنيسة فى القصر على النمط البورجونى ، وعهد برئاستها لاثنين من الاعلام القديرين : « هوفهايمر » و « ايزاك » . وصحب الامبراطور فى رحلاته المتعددة فى سائر ربوع المانيا كل رجال بلاطه بما فى ذلك افراد كورس الكنيسة . واغرى الكورس الذى لاقى المزيد من الاعجاب امراء آخرين بانشاء جماعات مماثلة ، ونظر الى كورس الكنيسة وموسيقيى القصر ـ كمستلزمات ضرورية فى حاشية الملك

المواكب الموقورة أو ترفيه الولائم . كان هذا الجمهور يحضر حفلات الموسيقى المعدة لغاية الاستمتاع بالموسيقى وحدها . وكثيرا ما اشترك بالغناء مع القائمين بالاداء ، وسرعان ما غدت الديلتانتية (الممارسة الفنية على طريقة الهواة) عاملا هاما فى الفن . وبعد ازدياد حرية الحياة الدينية اظهرت أيضا الفنون المتصلة بممارسة الدين ميلا للاعتراف بعامة الناس . ويرجع الازدهار الملحوظ لموسيقى الهواة فى القرن السادس عشر الى كورسات الكنائس الصغيرة العديدة المنشأة علىغرار الكورسات البابوية والملكية ، والى الحركة الدينية أيضا ، اذ كان لوتر من أوائل من انشأوا مدارس عديدة للكورال تعتمد على عون المواطنين . ولم يظهر الهواة بين مجموعات الكورس وعازفى الآلات فحسب ، ولكنهم ظهروا بين المؤلفين الموسيقيين ذاتهم ، وكثيرا ما كشفوا عن قدرات مماثلة للاعلام المثقفين . ولا ينسى مؤرخو المدن الايطالية الثناء على الهواه الذين ظهروا فى شتى الانحاء ، بل وتحدث عنهم أيضا العلماء من أصحاب النظريات الموسيقية والمؤرخين وعن بعض النبلاء من مشاهير هواه الفن ونشر بيترو آرون فى كتابه Lucidario (١٥٤٥) قائمة كاملة للمغنين الممتازين على العود ، وأضاف الى أسماء المحترفين أسماء بعض الارستقراط من اشراف المدن ورجال الدين .

ويرجع الى شيوع موسيقى « المجالس » الفضل فى ازدهار فن المادريجال العظيم . وينتظر من كل شخص ان يكون قادرا على المشاركة فى الارتجال الموسيقى ، والا اعتبر قاصرا ثقيل الظل فى المجتمع . كان التاجر الاليزابثى الذى يغنى المادريجال مولعا بموسيقاه ، وساعده هذا على رعايتها ونشرها . بحرية روحية لم يعرفها احفاده من أبناء القرن العشرين . ووهب روبرت دوف التاجر الترزى أموالا لتعليم الموسيقى فى « مستشفى المسيح » وان كانت المهمة الاساسية لهذه المنظمة قد تركزت على الجوانب النفعية للتعليم .

وشاعت بين كل طبقات المجتمع بدعة ممارسة موسيقى الآلات فى المجالس . ويستطيع من يعجز عن الحصول على اسبينيت أو كلافيكورد ان يحصل على عود رخيص الثمن يمكن شراءه حتى من محلات الحلاقين الانجليز . واسفر ذلك عن حدوث طبقية فى الآلات ، فانقسمت الى الات للعوام واخرى للذوات . ويفترض تدرب الوجهاء على عزف الآلات الأكثر همسا ، اما موسيقى القرب والاراغيل والطرومبيتات والانواع الصداحة ، فرئى عدم تناسبها مع المنعمين أو المثقفين . وأحب آلات عصر النهضة هو العود ويمكن مقارنته بالبيانو فى زماننا .

انتشرت موسيقى الآلات فى المنازل الخاصة ، بحيث لم تعد المؤلفات الاصلية الميسورة قادرة على سد الحاجة ، وطالب الجمهور الذى كان على دراية بالمؤلفات الكورالية البوليفونية للعصر ، الدينية والدنيوية على السواء ، بتيسير استمتاعه بهذه المؤلفات فى الدور . ومن هنا قام القرن السادس عشر باعداد مدونات للعود والارغن والاسبينيت مشابهة لتجميع السمفونيات والاوبرات بطريقة تسمح بأدائها على البيانو . وعاصرت هذه الاعدادات فى ظهورها أول كتب موسيقية اخرجها للناس « اتينيان » .

فى أوائل القرون الوسطى ، استخفت نظريات اللاهوت بالنساء عند الرهبان ، واعتبرتهن اطوع اداة فى يد الشيطان ، ثم رفعت رومانتكية الفروسية فى العصر التالى من مكانة المرأة حتى كادت تنادى بانتمائها الى عالم آخر غير الأرض . وبقى على عصر النهضة اعادة المرأة الى المشاركة فى المجتمع الآدمى وتزويدها بمثال الجمال الذى رأى القدامى تحليها به ونحن كثيرا ما نشاهد بالفعل فى « الديكاميرون » لبوكاتشيو النساء يمثلن فلسفة عملية فى الحياة ، وسرعان ما شاركن فى حياة الفكر فى عصر النهضة، وحظين باعجاب الرجال ، وتقديرهم . بطبيعة الحال ، لايعنى ذلك عدم وجود كثيرين من الناس ممن اعترضوا على حرية المراة ، ونجحوا أحيانا . ومن جهة اخرى ، ناصرت أفضل شخصيات النهضة قضيتهن ، وتحمسوا لها . وشارك التأثيرالانثوى ــ الملحوظ فى شتى جوانب الحياة ــ مشاركة واضحة فى الاستمتاع الفنى بالفنون والآداب . وكما يتوقع ، ندر وجود امرأة واحدة ذات مكانة لم تحظ مشاركتها فى عالم الموسيقى بالثناء المناسب ، فلم تعز كرائم العقيلات وسيدات البلاط الجراة لاقتحام عالم الموسيقى . ويذكرنا هذا الاتجاه أيضا بما كان يحدث فى العصر الكلاسيكى . نعم لم تتخلف السيدات النبيلات عن أصحاب الثقافة العالية ، من الرجال فى حظهن من الفكر، واقترين فى كثير الحالات من الكمال اكثر من رجال عصر النهضة . وأكمل شخصية من هواه الفن ، وللمرأة ذات الثقافة العالية فى عصر النهضة هى ايزبيلا دستى . ومجال اهتماماتها تثير الدهشة حقا . فالى جانب الوسائل التى تبادلتها مع المصورين : بيروجينو وجوفانى بللينى ، كان الشاعر أريوسطو يرتاح الى حديثها فى الأدب . ومن بين النفائس التى اقتنتها صور لبيروجينو ومانتينيا وكوريجيو ، وان كانت قد اقتنت ايضا تماثيل من البرونز والرخام ودررا من الجواهر الكريمة . وكان رسلها ينقبون فى شتى انحاء البلاد باحثين عن الآلات الموسيقية الجيدة الصنع . ومع وفرة اهتمامها بالفنون والآداب ، الا أنها قد تفانت بوجه خاص فى التعلق بالموسيقى . ونظم تريسينو وبيترويمبو

بيرين ، التى خلقت ـ كما لا يخفى ـ ظهور اكاديمية غير خاضعة لسيطرته . كثيرا ما يصف مؤرخو الادب الفرنسى هذه الاكاديمية بأنها علامة طريق هامة فى تاريخ الادب الفرنسى ، ويمكن لاية نظرة خاطفة فاحصة ان تثبت انها كانت خاصة ايضا بالموسيقى . ويتعسر علينا اعتماد اعضـــاء الاكاديمية ، ومشاريعهم عبر « ريبرتوار » حافل . ولم يبق من عملهم سوى القليل منذ الخط ، لأن نسخ المخطوطات كان محظورا وضـــاعت النســـخ الوحيدة بكل ســـهولة بعد ان احترق العديد منها اثر الحريق الذى شب فى بيت بايف .

كانت الغاية القصوى للاكاديمية هى « احياء الدراما الموسيقية اليونانية » والف بايف لهذه الغاية رواية « براق » ، التى تختلف عن النماذج الكلاسيكية القديمة تبعا لاختلاف المحاولات المماثلة للاكاديمية الفلورنسية للكونت باردى ، والتى برزع من بينها اول الاوبرات . ومما له دلالة ان تقدم اكاديمية الشعر والموسيقى طرحركة فنية موسيقية تكاد تماثل الحركة التى ظهرت فى فلورنسه بعد ربع قرن . وهكذا لم يبق للايطاليين غير « اختراع » الاوبرا حتى يتوجوا الاتجاه لخلق المسرح الغنائى ، الحلم المنشود منذ عهد بعيد ، والتبثت خصائص ابنائه غالبا وجودها فى النهاية فسرعان ما حلت محل الموسيقى والشعر « البلاغة » و « الفلسفة » فى الاكاديمية التى لم تعش طويلا ، وانقضت الاكاديمية الاصلية بعد ست سنوات من انشائها ، ثم اعيد تنظيمها لفترة قصيرة تحت اسم « اكاديمية القصر » (دى باليه) ، ولم يتم احياؤها مرة اخرى الا عندما اصبحت تدعى بالاكاديمية الفرنسية فى عهد ريشيليو .

وظهرت ردود فعل الفكر الهيومانى واضحة بالذات فى المانيا ، عندما وجه العلم الحديث الولد للفيلولوجيا الكلاسيكية اهتماما بمشكلات الأوزان الشعرية القديمة . ولم يظهر فى المانيا ميل مماثل لانشـــاء اكاديميات كما حدث فى ايطاليا . ولم تكن هناك اية منظمات يمكن مقارنتها بنادى « بايف » الادبى الموسيقى الوطيد . واقتصر الأمر على بعض المراكز الاكثر دولية ، التى كانت تلتف عادة حول احدى الشخصيات البارزة ـ وفى جنوب المانيا ، ظهر مثل هذا المركز الثقافى فى اوجسبورج حيث صادفت الهيومانية نصيرا عظيما فى شـــخص كونراد بويتنجر (١٤٦٥ ـ ١٥٤٧) العـــالم الأثرى والدبلوماسى وعالم السياسة والاقتصـــاد . وبرزت الموسيقى كعامل ضرورى فى الحياة الاجتماعية لهذه المراكز ، مثلما برزت فى قصـــور الاباطرة والنبلاء . وما لبث هـــؤلاء العلماء الكلاسيكيون بعد ان فحصـــوا الايقاعات والاوزان المختلفة لكورســـات التراجيديا الكلاسيكية وقصـــائد هوراس ان اهتدوا الى نفس النتائج التى استخلصـــها ـ فيما بعد ـ الشعراء والباحثون الفرنسيون : اعتماد هذه الآثار الادبية فى الاصل على الغناء . واعقب ذلك حـــركة تمثلت فيهـــا

اقرب مظاهر الهيومانية فى المـــانيا ، عندما عكف كونراد كيلتيس (١٤٥٩ ـ ١٥٠٨) الهيومانى الجرمانى والشـــاعر اللاتينى اثناء القائه محاضراته فى الجامعات عن الأدب الكلاســـيكى من جهة على انشـــاد هوراس فى اطار مســـتحدث من اربعة ســـطور ، وبذلك بدأت بدعة هذا النوع من المؤلفـــات الموسيقية . وقام الآخرون بتلحين الاشـــعار اللاتينية ، المعروفة افضـــل من اليونانية ، فى نصوصها الاصـــلية ، واختلفوا عن الفرنسيين الذين حاولوا تكييف لغتهم حتى تساير القواعد الكلاسيكية وتصبح اكثر صـــلاحية للعمل الموســـيقى . والمظهر البيداجوجى فى كل هذه الاعمال واضـــح ، والغاية التعليمية واضحة وساعدت على التعريف ببحور الشعر ، ولم يقتصـــر الامر على ظهور النصـــوص الهيومانية فى الدواوين المجـــازية المعدة للمؤلفات الموسيقية ، واستشهادات العديد من المؤلفين الكلاسيكيين فى مقدمات مدونات الارغن على طـــريقة الجداول « التابلاتورا » ، اذ قام الهيومانيون العلمـــاء بترجمة كل شىء تحت الشمس الى اللاتينية واليونانية ، بما فى ذلك تراتيل لوثر ذاتها . وعند التطبيق المتكلف للاوزان الكلاســـيكية على النصـــوص الجرمانية ، وكثرة حشـــو الكلمات اللاتينية واليونانية بالقضاء على عروض الشعر الجرمانى . واظهر الموسيقيون اهتماما كبيرا بالنصوص الكلاسيكية . وقام بعض الموسيقيين بتلحين فقرات مشهورة مثل كلمات وداع ديدو فى انيادة فرجيل (النشيد الرابع ـ الفقرة ٥١ وما بعدها) .

واعجب الأدباء بالدرامات المدرسية التى قاموا بوضعها ، وبدت كورساتها وكأنها قد استحضرت ثانية جو التراجيديا اليونانية الرصينة ، ودفعهم ذلك الى محاولة غزو المسرح الجماهيرى ذاته . على ان المحاولات الاولى قد جاءت مثبطة للآمال ، فعندما استعاض رجال الدين فى ميس من اصـــحاب الاتجاه الهيومانى بروايات « الاسرار الدينية » المعروفة لاحدى روايات تيرنس اللاتينية ، اندفع المتفرجون على المسرح وضربوا الممثلين « علقة » حامية . ويمكن لمح اتجاه مزدوج فى آخر ما بلغته العروض المدرسية والعامية . فمن جهة ـ كانت الاغانى الشعبية البسيطة والتراتيل اللوثرية تحشر فى النص ، ويدعى الجمهور للاشتراك فى الغناء ، ومن جهة اخرى ، صادف استعمال الآلات المصاحبة استحسانا متزايدا . وهكذا اصبحنا فى حضرة رواية لها مظهر « اوبرالى » واضح بفضل ما فيها من اغانى وكورسات واوركسترا .

لابد ان يتأثر المتأمل المدقق لكل هذه الاحداث بما ظهر من ميل يكاد يكون عاما فى كل البلدان نحو الجمع بين الموسيقى والشعر ، والذى اسفر عن خلق المسرح الغنائى فى الاوبرا ، رأينا كيف عكف الشعراء والباحثون على اعادة بناء

المسرح الكلاسيكي والشعر الليريكي الكلاسيكي الذي اعتبروه وثيق الارتباط بالموسيقى • ومن المستطاع ملاحظة تقسيل في انجلترا حيث الا نصادف بين كل أشكال الترفيه خلال عصر النهضة شيئا تشابه مع الدراما في شدة الازدهار وحيويته • وظلت ذكرى روايات « الأسرار الدينية » التي قامت بانتاجها « نقابات التجار » حية في عهد شكسبير • وكانت التمثيلات جانبا هاما من كل الرفاهيات والاستقبالات وغيرها من الاحتفالات • وحققت روايات المسرح المتعة لكل طبقات المجتمع • ورغم ما ظهر فيما بعد من اختلاف في الذوق في القرن السابع عشر ، الا ان الهوة الواسعة التي تفصل بين ذوق البلاط وذوق المدينة لم تكن قد ظهرت حتى نهاية القرن السادس عشر تقريبا • وافتتنت الجماهير التي كانت قد بدأت تنمي عادة مشاهدة التمثيليات بعنفوان الدراما وما فيها من تهريج ورقص وغناء وانواع لا حصر لها من العناصر التي تستحق المشاهدة ، حتى غدا الاشتغال بالمسرح مهنة مربحة • وكشف المسرح الانجليزي حينئذ عن اتجاه واضح نحو المسرح الاوبرالي ، في وقت مبكر ملحوظ ويشهد مارلو (في مسرحية ادوارد الثاني الفصل الاول – المشهد الاول) بأثر ميتزو الايطالي والتمثيلات الغنائية :

لذا سأشهد في المساء « الماسكات » الايطالية •

حيث الأحاديث الحلوة والفكاهة والمشاهد الممتعة •

هذا « الماسك » الذي بلغ ذروته على عهد جيمس الاول وشارل الاول، ظهر في الأصل في بداية القرن السادس عشر • والماسك مستمد من الكوميديا المرتجلة الايطالية، وأصبح من الاشكال المفضلة للترفيه في الجلسات الخاصة • • وساعد شيوعه للترفيه عن العائلات المالكة ، بالقصور وغيرها من الأماكن ، على زيادة اتقانه وتحوله الى عرض فخيم ، باهظ التكاليف ، بعد اشتداد الاهتمام بالملابس والمناظر والموسيقى • وسنرى الى أي حد شارك الماسك – وكان من الاشكال الدرامية المفضلة عند بن جونسون – في انشاء الاوبرا الانجليزية •

تطلبت حفلات التتويج والزيجات الارستقراطية واستقبالات مجالس المدن اقامة قداسات وقورة • ولم يعد يحتفل بأي حادث ذي أهمية بغير اعتماد وافٍ على موسيقى فنية رفيعة • وأدت غلبة طابع « الجلسات الموسيقية » على موسيقى عصر النهضة ، والمكانة الفريدة للكورس البابوي ، الى الاعتقاد بعدم معرفة هذا العصر سوى الموسيقى العذبة الرقيقة • ويتناسى أصحاب هذا الاعتقاد ان التراث القوطي لم يكن قد انقرض ، ولكنه استمر متغلغلا في بعض ميادين الموسيقى ذات المظهر البراق التي استطاعت اعلان وجودها مرة أخرى في الروح الدانية

الباروك • وفي سنة ١٥٢٦ ، شكا ارازموس لأن نغمات الفلوت والزامير والطرومبيتات والطرومبونات كانت ترن في الكنائس • ولم تتجه شكوى الهيوماني الشيخ الى اية مستحدثات غير مستحبة ، لكنها انصبت على عزف فانتازات العصور الوسطى التي تقدمت على نحو رائع • وفي حفل صعود القربان المقدس ، كان يتردد في ابهاء الكاتدرائيات الفسيحة اصداء العديد من السيمفونيات (الاكورات) المتألقة المنبعثة من انواع كثيرة من الآلات » • كان دوفاي واوكجيم واوبرخت وجوسكان ولاروي وبروميل ومعاصروهم مولعين جميعا بهذا الرنين الفخيم المنبعث من الآلات ، واستعملوا الارغن دائما في مصاحبات مؤلفاتهم الكورالية • وكثيرا ما كانت الطرومبيتات والطرومبونات والطبول تشترك مع باقي الآلات • وبرزت الآلات النحاسية والطبول بوجه خاص في « سانكتوس » القداس (وسنرى كيف قدر القرن السابع عشر الطابع الاحتفالي لهذه القداسات المصحوبة بالآلات فزاد من فخامتها الى حد لا يصدق) • وجرت العادة في عصر الباروك على اشراك هدير المدافع الموجودة في حصون المدينة في السانكتوس • ويعني اداء هذه المؤلفات اداء دقيقا بغير اصطحاب تجريدها من الطابع الأساسي لعصرها • وفضلا عن ذلك – فمما يتعارض مع تصور اقتصار هذه المؤلفات على الاكابيلا (الغناء البحت) الاشارات العديدة في عناوين صفحات هذه المؤلفات :

Connare da sonate, ó cantare, convenables tant à la voix comme aux instruments, tam instrumentis musicis quam vivae melodiae

فمن كل هذه العناوين ، يتبين امكان اداء العمل اما بالاعتماد على الكورس أو بواسطة جمع من الآلات • ومماله دلالة كبرى ، وجود ارشادات مماثلة حتى في مؤلفات كموتيتات لاسوس • وهكذا يتضح كيف تكشف بعض قداسات عصر النهضة عن فخامة في النغم اعتدنا الربط بينها وبين العصر الحديث نتيجة لاعتقادنا السائد في وجود ما يدعى بعصر « الاكابيلا البحتة » •

تحدثاوتوكتكلدى عن الاحتفالات الكبرى التي اقيمت بمناسبة زواج كوستانزو سفورزا بكميا دي اراجونا في بيزارو (١٤٧٥) • وهذا المثل ابلغ دليل على ما كان يجري في مثل هذه المناسبات • فبعد عرض فخيم لاحدى تمثيليات « الأسرار الدينية » في القصر ، توجه الضيوف للاستماع الى « قداس النصر » قامت باحيائه آلات الارغن والمزامير والطرومبيتات وعدد يفوق الوصف من الطبول ، بالاضافة الى كورسين والعديد من المغنين • كان اوركسترا الرينسانس الذي حل محل الخليط غير المتجانس من الآلات الذي تميزت به المجموعات الموسيقية في العصر القوطي جمعا حسن المزج من عائلات الآلات يمكن مقارنته بالارغن أو بكورس غنائي • وحظي الاوركسترا في القصور والكنائس المختلفة باهتمام اشد مما كان يوجه له فيما مضى ، واعتني بالنهوض والارتقاء

به ٠ واعيد قيام احد افراد المجموعة بقيادة موسيقى « الانسامبل » ، ويعتمد فى قيادته اما على اليد والعصا او القدم ٠ ونكر « راموث دى باريخا » الطرائق الثلاث ، وايدت صـور عديدة ورسـومات الحفر على الخشب ما جاء بكتاب النظريات ٠

وتفوق الزهو بالانجاز الفنى فى عصر النهضة حتى على الزهو بالانتصارات الحربية ٠ ودأب المواطنون على التقدم بالتماسات الى مجالس المدن وكذلك الى الطغاة والحكام مطالبين بجميع انواع المشروعات الفنية ، التى طالبت تارة باعادة تنظيم الطرقات حتى تتناسب مع وضع تمثال جديد ، وفى تارة أخرى بالاستعانة بمهندس معمارى معين او مصور او عازف ارغن ٠ ولم تتفرد المدن الكبرى فى الحاحها بالمطالبة باثراء نفائسها ، فلقد سعت المدن الحرة الصـغيرة ـ الحرة ظاهريا ـ مثل روجيا واريزو واورفيتو وغيرها لمنافسـة المراكز الكبرى بقدر استطاعتها٠ واجتهدت السلطات دائما فى الاعتماد على عون الفنانين البارزين، واصرت على مطالبة رواد الاساطين المعاصرين بابتكار كل مستحدث أصيل ٠٠ ومكذا عرض موتيت دوفاى الجبار Nuper Rosarum فى الاحتفال المقدس بانشاء كاتدرائية فلورنسـا اعتمادا على اعظم قدر من المقومات الموسـيقية وبمناسبة احتفالات زفاف فرديناندو دى مديتشى وكريستينا دى لورين سـنة ١٥٨٩ ، دعى بعض اشهر الموسيقيين ، من بينهم مارينزو وكافلييرى ومالفتزى وبيرى لتاليف موسيقى للتمثيلية الاحتفالية التى اتجهت النية لعرضها ٠

فى الوقت الذى قام فيه الافلاطونيون الاجلاء ، واتباع البتراركية بتمجيد الحب والدين وروح النضال وحرارته ، فى اشـعار فنية سـامية ، اهتدى التجـار النابليطانيون واصحاب الحرف الالمان والتجار الاليزابثيون الى ادب يدور حول نفس الفكرة ، ولا يقل سحرا ، وان كانت الاعمال التى حظيت باهتمامهم قد دارت حول نظرة مختلفة نوعا عن النظرة الى طرب لها الجمهـور الارسـتقراطى ، وشاعت الفيلانيلا و « الكودلبيت » (مجموعات موسيقية على كيفك) والخمريات الغنائية والبالادات الضخمة التىتعلق على الاحداث الجارية، وتزود منها الناس بمادة تسلية لا تنتهى ٠ ومع هذا فعلينا الا نزعم انغماس هذه الموسيقى الشعبية وحدها فى نوع المرح الذى اثار اشمئزاز النقاد المحدثين ممن نظروا الى روح العصر المتأثر باسلوب رابليه بمنظار اخلاقيات فن عصر فيكتوريا ، فالفن الحق يعبر عن روح ابتكار اصيل٠ وعند تامل مثل هذا الفن، ينبغى الا يطغى الضعف العابر للطبيعة الانسانية على نفاذ النظرة المدققة ٠ فيجب عند الحكم على لمسات فرشاة الرسام وكلمات الشاعر وتآلفات الموسـيقى عدم الاعتماد فى الحكم على الهنات ٠ فلابد عند النظر الى العمل الفنى الذى خلقته أرواح حرة جريئة من

الاعتماد على نفس الروح عند الاستمتاع به ، نعم يجب الا يستخلص وجود فساد اخلاقى دفين من للشانسونات التى تجمع بين الوقاحة والطيش ، وبين الاخلاص الساذج ، باسلوبها الخالى من اى تهويش ، والمادريجال بشعره العشق الجميل وكلماته التى تبدو قصص بوكاتشيو بالمقارنة بها طاهرة نقية ٠ ولولا ذلك ما استطعنا حيال هذه الالحان تفسير ما شعر به من المتعة اناس ذوو وقار لا غبار عليه من المتعبدين الورعين ، وممن يحيون حياة مثالية ٠ وفضلا عن ذلك ـ فكثيرا ما يستطاع العثور وسط اكثر الاناشيد اسفافا ، وفى نفس المجموعة ، على اشعار عاطفية اخلاقية ٠ ولا يخفى ان الجمهور المثقف لم يشعر باى شىء يسـتحق الاعتراض فى هذا الخليط العجيب من الشعر الشهوانى والدينى ٠ ونكتفى فى التدليل على ذلك بمثل واحد هو الكتاب الموسـيقى الجميل المؤلف للكاردينال فرديناندو دىمديتشى بين ١٥٦٢،و١٥٦٧ واحتوى علىموتيتات ومزامير وثلاث مراثى لرثاء « آن بولين » وبعض شانسونات فرنسية وايطالية وفيلوتى ايطالية ، تتباين نصوصها الحريفة تباينا عجيبا مع كلمات الكتاب المقدس التى ظهرت فى المؤلفات الدينية ٠ وفى انجلترا نشاهد عدم تنبه مماثل لهذا الخلط ، قبل العصور الأكثر تطهرا (بيورتانية) ٠ كان للعزف فى الماسكات والاحتفالات واجبا معترفا به اضطلع به الوجهاء من ابناء الكنيسة الملكية خلال حكم الملك هنرى الثامن٠٠ وهناك اشارات متعددة لمثل هذه العروض ٠ ولا يصح اعتبار اعمال مثل
Goldyn Arber in the Archyard of Plesyr, The Triumph of Love and Beauty, Magister Puerourum Capello
مقطوعات دينية ، وان كان اشتراك «الانباء» فى ادائها لم يكن مستغربا ٠ شـغل هذا الأب منصبا مماثلا لمنصب بالسترينا فى كنيسة جوليا ٠

عواقب حركات الاصلاح الموسيقى فى الجامعات

بثت حركتا الاصلاحين الكاثوليكى والبروتستانتى روحا جديدة فى عالم الفن، فذكرت الناس بعدم تبديد اوقاتهم فى الانغماس فيما « هو غث من وسائل الترفيه » ونبهت الى المظاهر الاخلاقية لفن النهضة التى بدت موضع شك من وجهة نظر الكنيسة ٠ وذكر « تاى » فى تمهيد كتابه : Acts of the Apostles
(اعمال الرسل) ان غاية الكتاب هى :

تقديم اشـياء طيبة لغبطتك

تناسب العزف على العود

فبدلا من أغانى النزوة العابرة

اليك هذه الحكايات لتعزفها(*)

بدا لاسوس للبروتستانت فى أوربا مفخرة الكاثوليكية ، ولم تؤثر هذه الحقيقة فى اعجابهم به ، وان وجب عليه الا يسىء الى معاييرهم الاخلاقية الحديثة التوطد • وذكر رونسار لشارل التاسع : « يبدو ان رولان الربانى قد جرد السماوات من هارمونيتها لكى يمتعنا على الارض » • على أن هذا التقريظ قد عبر عن شعور فنان مستقل عن عصر النهضة • وفى سنة ١٥٧٥ ، ظهرت أول مجموعة من مؤلفات لاسوس الدنيوية ، ونشرت فى مدينة لاروشيل القلعةالحصينة للهجنوت • وتضمن العنوان Mellange d'Orlandeo de lassus تنبيها يحث على « استبدال الكلمات الدنسة فى هذه الشانسونات بكلمات روحانية •• » ودل هذا على ما حدث من تغير فى روح العصر • ومن الطريف ملاحظة المحاولات التى جرت « لانقاذ » موسيقى لاسوس بالاستعاضة عن النصوص الغزلية والكوميدية باشعار دينية جادة ، مع المحافظة على الشكل الأصلى للموسيقى • وعلى الرغم من اعتراف الناشر النقى ذاته بان لاسوس « قد الف لحنه بحيث يتوءام مع كل كلمة من كلمات النص ، وبانه فاق فى هذا الفن باقى موسيقيى عصره » ، الا أنه لم يدرك ـ على ما يبدو ـ المساوىء الجمالية لفصل هذا اللحن عن نصه ، بعد اتباع دى لاسوس لها بروح فنية لا متناهية دالة على حدة البصيرة السيكلوجية، وبذلك خلق حالة لا تصلح للتطبيق على أية حالة اخرى • فهل يمكن تصور صلاحية التآلفات اللعوب التى تصحب مثل هذه الابيات :

خبرينى يا حياتى ، أتوسل اليك •

ما الذى حدا بك الى الامتناع عن القرب منك •

فى حالة تطبيقها على النص الأصلى وما فيه من ورع •

خبرنى ياربى ، أتوسل اليك•

لماذا لم تعد تخصنى برعايتك(*) •

لقد مزقت يدا الناشر الغليظتين ، رغم اخلاصه بنيان هذه الشانسونات بسحرها وفنها ، فصنعتا دمى مغلفة بجمل اخلاقية جميلة ، خالية من أية حياة

(*) That such good things your grace might move. — Your Lute when you assaye — In stede of songes of wanton love — The stories then to playe.

(**) D'ou vient ceal, belle je vous supply.

Que plus a moy ne vous recommender ?

D'ou vient cela, Seigneur, je te suppli ?

Que loin de nous to tiens les yeux convers ?

حقة • فسيان اذا اتسمت المؤلفات الأصلية بطابعها الاخلاقى المحمود أو المذموم ، بعد ان تحطم العمل الفنى • لم تقتصر مثل هذه الامثال على الاخلاقيين الفرنسيين والانجليز • فلقد سمح لاسوس ذاته باجراء عملية تنصير مماثلة للطبعة الجرمانية من مؤلفاته التى ظهرت فى رايتسبون سنة ١٥٨٢ ، على أن من أقدم على ذلك لم يكن لاسوس عهد النهضة الاستاذ الموسيقى الاعظم الذى كان يهتم بالرصانة عند تأليف الموسيقىللكنيسة ، ويحرص علىالظرف والالمعية والانطلاق عند تأليف الشانسونات والمادريجال • انه لاسوس الشيخ اللادنيوى الخاضع من أعلى راسه الى أخمص قدمه للروح المناهضة للاصلاح •

هناك ميدان آخر من تاريخ الحضارة وهب الموسيقى مكانة خالدة بين اركانها • فلقد خصصتالحياة الجامعيةمنذ بدايتها للموسيقى نصيبا فى منهجها • ولقد سبق أن سنحت لنا الفرصة للتكلم عن الموسيقى فى جامعات العصر الوسيط، وبقى أن نعرف كيف أضحت فى عصر النهضة • تذكر لوائح الكلية الفلسفية لجامعة لايبزج فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر من بين الكتب التى يتحتم أن يقرأها المرشحون لدرجة الماجستير كتاب « موزيقا » لموريس Muris ويصح نفس القول عن الجامعات الموقرة فى فينا ولوفان وهايدلبرج وبال وكراكوف وبولونيا وسلامنكا • وكتب الكاتب الشهير ساليناس ، الذى عمل فى سلامنكا حوالى سنة ١٥٧٧ فى زهو على عنوان كتابه « استاذ الموسيقى فى اكاديمية سلامنكة In Academia Salamanticensi Musicae Prosêssov ومع هذا فعلينا الا نعتقد بأن جميع الباحثين قد اقتصروا على الاهتمام بالجوانب الرياضية والفلسفية المجردة للموسيقى • فهناك عدة محاضرين تركز اهتمامهم الاول على التطبيق العملى للتأملات النظرية • وفى جامعة كولونيا ، نصادف خصم لوثر المعروف يوهانز كوخليوس (١٤٧٩ ـ ١٥٧٢) كمدرس فى البداية ، ثم استاذا للموسيقى فيما بعد ـ وهو يتحدث عن الموسيقى الكورالية فى عصره •• وكان من بين اساتذة كلية توبنجن أندريا أورنيتوبراخوس (Vogelsung) مات ١٥٣٥ مؤلف Musicae Activae Micrologus احد الابحاث النظرية البارزة فى القرن السادس عشر • وفى كراكوف وبال ، كانت المحاضرات تلقى عن الموسيقى الكورالية • وبعد ظهور الحركة الهيومانية ، وما يتبعها من اعادة لتنظيم المناهج الدراسية ، ارتفعت اهمية الموسيقى العملية فى حياة الجامعة •

ولبكالوريات الموسيقى، ودكتوراتها ماضعريق تعتز به الجامعات الانجليزية، التى كانت من أقدم الجامعات التى منحت القابا أكاديمية للموسيقيين • وترجع أقدم وثائق لمنح درجات الليسانس والدكتوراه فى الموسيقى الى القرنين الخامس عشر والسادس عشر (توماس سانتويكس دكتوراه فى الموسيقى ، من «كيمبردج» ١٤٦٣(؟) ، وروبرت فايرفاكس دكتوراه الموسيقى من اكسفورد ١٥٠٤ ؟) ،

وان كان الشك لا يتطرق الى رجوع هذه الدرجات الى تاريخ أقدم من ذلك . على انه من الصحيح ان الحاصلين على درجة الماجستير من الانجليز – بخلاف اقرانهم فى الجامعات الاوروبية – كانوا يهتمون اساسا بتأليف موسيقى أصلية . وتعد رسائل « الدكتوراه » التى تقدم بها نفر من المرشحين فى القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر من الامجاد النفيسة فى الموسيقى الانجليزية، وتضمنت وصية سير توماس جريشام (مات ١٥٧٩) مؤسس الكلية التى تحمل اسمه نصا بانشاء كراسى للاساتذة فى الالهيات والفلك والموسيقى والهندسة والقانون والطب والبلاغة. ونبه سير توماس جريشام الاساتذة الى ان من يستمعون الى المحاضرات سيكونون من « التجار وغيرهم من المواطنين » ، ولذا يتحتم ان تكون المحاضرات سهلة مفهومة . ويراعى عند تدريس الموسيقى قراءة المحاضرات مرتين فى الاسبوع على النحو التالى – الجزء النظرى لمدة نصف ساعة ، وما تبقى من الساعة للجانب العملى، ويتضمن غناء جماعيا، او عزفا مشتركا .. وعين أول محاضر فى كلية جريشام : (جون بول – دكتوراه فى الموسيقى من كيمبردج) سنة ١٥٩٦ بتوصية خاصة من الملكة ، وتبعه ابن وليم بيرد الذى كان ينوب عنه اثناء غيابه . ومع هذا فيبدو ان وصية جريشام الكريمة بجعل المحاضرات مفهومة لعامة الناس، قد نفذت تنفيذا حرفيا ، لان أساتذة جريشام المتعاقبين كانوا من الاطباء ورجال الدين والسماسرة ، اى كانوا غير صالحين بالمرة للمشاركة فى اية صورة من صور النشاط الموسيقى .

فى نهاية القرن السادس عشر ، اختفى الباحثون الموسيقيون شيئا فشيئا من الجامعات، بعد اعادة التنظيم الشاملة للحياة الاكاديمية، واعادة توجيهها، الا أنه فى امثلة كثيرة قد استمر بقاء ممارسى الموسيقى ، وكان الكثيرون من مشاهير المنشدين وعازفى الارغن على اتصال بالمؤسسات الاكاديمية رغم عدم انتمائهم الى المنتظمين فى الكلية . ومن المستطاع فى سهولة ويسر ارجاع وجود هؤلاء الموسيقيين الممارسين فى الجامعة الى الشعبية الفذة التى تمتعت بها الموسيقى عند الطلاب ، ويمكن الحكم على انتشار الموسيقى من التعليمات والتنبيهات العديدة التى اصدرها العمداء والرؤساء لتحريم تجولات الطلبة ليلا بصحبة الآلات الموسيقية. وشاركت الموسيقى فى احتفالات الجامعة . كما كانت الجهات الاكاديمية تستعين « بطبلخانة » المدينة فى حفلات توزيع الدرجات الجامعية ، وبعد انتهاء هذه الحفلات يصحب الموسيقيون المرشحين الناجحين الى الولائم التى لا مفر منها .

الموسيقى فى العالم الجديد

صحب الولع بالموسيقى الغزاة المغامرين الى العالم الجديد . ومن بين أوائل المبشرين فى الامريكتين أب فرانشيسكى يدعى « دى جانتى » المولود فى الفلاندرز حوالى سنة ١٤٨٠ . لم يكن هذا الفلمنكى لاهوتيا فحسب ، ولكنه كان موسيقيا

قديرا ايضا ، تجرى فى عروقه دماء ملكية ، ولا يستبعد كونه اخا غير شقيق للامبراطور شارلكان . واستمد دى جانتى، سلطانه من قرابته للامبراطور، فذهب الى جزر الهند الغربية ، حتى قبل ان يتلقى تصريحا من البابا ووصل الى فيراكروز فى الثلاثين من اغسطس سنة ١٥٢٣ . واحتاج الى موسيقى للطقوس الكنسية ، وما لبث ان اكتشف ميل الوطنيين الفطرى للغناء ، فقام بتعليمهم أصول الغناء الدينى . وفى فترة قصيرة ، غنى الرهبان ، كما اشتركت أصوات مئات من الهنود بالغناء فى الشعائر الدينية اليومية. وتعلم «الفرير» الفاضل المثابر بدرو لغة الازتيك وفى سنة ١٥٢٤، انشأ مدرسة نقلت فيما بعد الى مكسيكو وأصبحت مركزا للموسيقى . وهناك فى سير سان فرنشيسكو عكف على التعليم حتى لاقى منيته. وتضمن التعليم فى البداية القراءة والكتابة والعلوم العملية والغناء والعزف وصنع الآلات الموسيقية . كانت غاية المدرسة الأساسية التبشير وضم اتباع الى الكنيسة . ولتحقيق هذه الغاية ، تم اعداد الطلبة للمشاركة فى نشر الدعوة ، بالاستعانة بمرتلين ومعلمين ومنشدين ، الى جانب عدد متزايد من العمال المهرة لبناء الكنائس والأديرة . ودعت الحاجة لتحقيق كل هذه الغايات الى التوسع فى تعليم العلوم المختلفة وزيادة تخصصها . وعلم « الفرير » بدرو الهنود نسخ المخطوطات حتى تساعدهم كتابة النوتات الواضحة على تعلم اصول الموسيقى وتدوينها . وهناك اثار لهذه العملية النافعة مازالت باقية فى مستنسخات مزينة بالالوان ذات مظهر جميل حقا . وهناك نسختان لا تقدران بمال محفوظتان فى المتحف القومى بمكسيكو لمزامير Salterios وترجمان الى النصف الاول من القرن السادس عشر . ويتدرب الطلبة على هذا التمرين زهاء السنة ، وبعدها يدعون لغناء الأناشيد الكنسية . وعندما يتقدم الطلبة تقدما كافيا فى كل من الأناشيد البسيطة والموسيقى المدونة فى النوتة الموسيقية يرسلون الى الكنائس الصغيرة للتعليم . وتحقق لهم قدر كبير من النجاح ، حتى أصبح لكل قرية مرتلون يشاركون فى القداسات وصلوات المساء . ويرجع تاريخ صنع أول ارغن فى مدرسة الفرير بدرو الى سنة ١٥٢٧ . ولكل الكنائس آلات ارغن يعزفها الهنود ، ممن مرسوا بالمدرسة . وهناك وفرة من المؤلفات التى ألفها فنانون بارعون ، بينها قداسات بوليفونية تنتظر تنقيب الموسيقولوجيين والمؤرخين الذين يتوقع قيامهم فى القريب العاجل بكشف هذا الفصل الآخاذ من التاريخ الامريكى الذى مازال مجهولا لنا الى حد بعيد ، وان كان الكشف عنه سيعود بالنفع على الباحث ، ويزوده بمادة علمية هامة .

***

غرس عظماء مؤرخى حضارة النهضة وفلاسفتها كبوركارت وسيموند ونيتشه فى عقول الباحثين المحدثين الاعتقاد فى وجود انقطاع كامل بين النهضة والعصور الوسطى وبدت لهم النهضة كرجعة الى العالم القديم « والشكل الكلاسيكى » مجرد

مظهر خارجي . أما « الروح الكلاسيكية » فتمثل الجوهر . وكثيرا ما عاد « الشكل الكلاسيكي » للظهور في الماضي ، وسيعود في المستقبل . أما « الروح الكلاسيكية » فلم تعد مكتشفة قط . ويحلم العالم حلما جميلا بالعصور البدائية القديمة ، عندما كانت تتردد أصداء مزمار « بان » في الغابات ، وعندما كانت أدخنة نيران القرابين تغمر المعابد الهوميرية . ويحلم العالم الجديد كلما شعر بالحاجة الى السلام والنظام والانسجام والبهاء الى هذا العصر الاسطوري بفخامته ووقاره . ومع هذا فيذكرنا هذا العالم المشتاق ببطل أسطورة قديمة كان دائب البحث عن شبيهه لزوجته المتوفاة ، عندما عثر عليها ، وبدا هناك تشابه كامل بين الاثنين ، في الوجه والعينين والشعر ، اقتنع منتشيا باهتدائه الى ضالته المنشودة ، ولكن الوهم زال عندما اكتشف افتقاد الروح . نعم لقد عادت الكلاسيكية مرارا في مظاهرها الخارجية « البرانية » ولكنها لم تكن أبدا أفروديت من كنيدوس ، التى أصبحت في قمة التاريخ .

لقد أثر استمرار الحضارة القديمة في العصور الوسطى وعصر النهضة في الفكر الغربي حتى الوقت الحالي . وحفظ لنا هذا الاستمرار حضارة اليونان والرومان . على أن أهمية هذا التراث الفكرى المنحدر من القدم ليست مقصورة على جوانبه الملموسة مهما قيل عن استمرار مصادفتنا للفكرة الأساسية للحضارة الرومانية في كل يوم ، في أنظمتنا السياسية والقانونية . ان ما هو أهم من كل ذلك هو الايمان باستمرار الحضارة والمدنية . والتفاؤل الكلاسيكي الذى نقله عصر النهضة الينا . ان ما تتوق اليه البشرية الى الأبد هو العمل والخلق من أجل كل العصور الآتية . والحق ان أعظم الأشياء أبدعت كانت من صنع الناس وعصور ، لم تتقبل كامل عقولها ، ولم تعق حركة يديها فكرة عدم امكان انقاذ الحاضر ، وبأنه سيغرق في بحر الماضى دون ترك أى أثر .

ما تركه لنا عصر النهضة لم يكن فقط الصروح الهائلة والتماثيل والتصاوير التى لا حصر لها ، والحوليات والأشعار والموتيت والمادريجال ، فلقد خلق تجدد طموح الناس والقيمة الجديدة لقدرات الفرد ، خلق شخصيات تركزت فيها الحياة الى حد مهول ، وعجزت حتى أعتى النكبات التى انتابت البشرية في هذه القرون النابضة كالأوبئة والمجاعات والزلازل والفيضانات والدمار الذى جرته الحروب والمشاحنات الدينية ، وذبح الأخوة بعضهم لبعض ، واجتياح الترك ، عجزت عن اغتيال خصوبة النهضة وما أسفرت عنه ، أى عن أثمن حصيلة من الحضارة الرائعة التى لن يكف الانسان الحديث عن التأثر والاعجاب بها .

١٠ يونيو سنة ١٩٧٠

الفهرس

تصـــويب

ص ٥ السطر الثامن « يرض » ـ السطر ١٥ ـ ١٩٨٤

ص ١٥ السطر ٢٠ « النحت »

ص ٢٤ السطر ٨ تضـــاف بعده الجملة الآتية « من التروكيه والايامبوس وجاء أرخيلوخس باصلاحات في الصناعة الموسيقية ذات اثر بعيد ، فقبل محاولاته ، كانت كل نغمة موسيقية مرتبطة »
السطر ١٠ ـ « تساعدنا هذه الحقائق على التنور »

ص ٤١ السطر ١٢ تضاف بعده « لتغيرات ملحوظة · وبعد اســـتيعابهما لمؤثرات من أصل غربى انبعث منهما فى » ـ يشطب السطر ١٣ باكمله لتكراره ·

ص ٥٧ السطر ٢٩ ـ « واعاد الامبراطور نيرون تقديم مسابقات الأجون »

ص ٧٧ يشطب السطر ١١ لتكراره · وتضاف الجملة الآتية بعد السطر ١٢ « الذى كثيرا ما يجىء اسمه · وهو عمل موسيقى على جانب »

ص ٩٠ تضاف الجملة الآتية بعد الســـطر ٢٥ ـ « روما مثلا لم تكن تقام الشعائر يوم الخميس باعتباره يوم جوبيتر · وشعر ـ يشطب السطر ٢٧ لتكراره ·

ص ١١٥ السطر ١٧ « الخالية من العقود »
ص ١١٨ السطر ٢٢ « ساعات بدء الحصاد »
ص ١٢١ السطر ١٩ « ممارسة ترداد المزامير »
ص ١٣٣ السطر ٣ « وبعد تقديم هذه التمثيليات »
ص ١٣٥ السطر ١٠ « يسوع الناصرى »
ص ١٣٦ السطر ٣ « صراحة بوجوب تمتع »
ص ١٦٦ السطر ١٢ « الوثيقة بالتصوف »
ص ١٧٤ السطر ١٢ « البحث الحديث »
ص ٢٠٩ السطر ٩ « وتعدد أشعاره »
ص ٢١١ سطر ١٤ « الكونداكتوس » ـ السطر ٢٢ « حتى أمد بعيد »
ص ٢١٧ السطر ٢٨ « نظر الى الفن »

رقم الايداع ٨٥/٣٦٣٣

الترقيم الدولى ٢ ـ ٠٦٢٣ ـ ٠١ ـ ٩٧٧

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص ٢٢٥ السطر ١٢ « اى اتحاد عصرى » ـ السطر ٣١ « وظيفة راعى »

ص ٢٣٠ السطر ١٤ « الثقافة الهيومانية »

ص ٢٣٣ السطر ١١ « ثم التعبير عن الزهو والفرحة باعادة »

السطر ١٤ « توطيد لغة روما »

ص ٢٣٦ السطر ٢٨ « وانطوت تحته اكداس »

ص ٢٣٨ السطر ٣ « عشية وضحاها » ـ السطر ٨ « لم يصبح له اى دلالة »

ص ٢٥٥ السطر ٣١ « ومن هنا سمى بالسوبرانو »

ص ٢٦٤ السطر ١٣ « فى حرمانه من فخر »

ص ٢٧٢ السطر ١٥ « البورغونية الشعبية »

ص ٢٨٣ السطر ٧ « ومع الاعتراف بعظمة ابناء البلدان الواطئة فى مجال البوليفونية الدينية » ـ السطر ٢٣ « يغنيها العوام فى الشوارع

ص ٢٨٨ السطر ٢٥ « وانغمروا فى افكار »

ص ٢٩١ السطر ١٥ « بعض ابيات من منتصف »

ص ٣٠٠ السطر ٨ « لموسيقى الكنيسة »

ص ٣٠٢ السطر ٧ « عصره »

ص ٣٠٣ السطر ٢٢ « سوى مرة واحدة »

ص ٣٢١ السطر ٢٥ « الى أقدم ما هو »

ص ٣٢٣ السطر ٣ « والمزج بين الألوان »

ص ٣٤٦ السطر ٢٠ « وموسيقى فيكتوريا »

ص ٣٥٣ السطر ٢٣ « ويتساءل المرء فى دهشة »

ص ٣٦٥ السطر ١١ « البلاد فى وقت أسبق »

ص ٣٦٦ السطر ٦ « وبالغابة »

ص ٣٦٨ السطر ٧ « عن الحياة الموسيقية »

ص ٣٦٩ السطر ١٤ « كادينسى »

ص ٣٧٤ السطر ٤ « نوع أساسى »

ص ٣٨٠ السطر ٢ « التعميم »

ص ٣٩٨ « بقداسته ووقاره »